

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

LARA LUIZA OLIVEIRA AMARAL

DA REDOMA À FIGUEIRA: SYLVIA PLATH E O ABISMO DO EU

MARINGÁ - PR
2019

LARA LUIZA OLIVEIRA AMARAL

DA REDOMA À FIGUEIRA: SYLVIA PLATH E O ABISMO DO EU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários.**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luzia Aparecida Berloff
Tofalini

MARINGÁ - PR
2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço a você, mãe e irmã, família que me proporcionou momentos de paz e tranquilidade no nosso pequeno refúgio. Os domingos cercados por conversas, mato e cachorros, foram essenciais para que eu mantivesse a cabeça em ordem para os momentos de tensão e escrita.

Aos amigos e colegas que estiveram presentes durante esse período tão importante. Obrigada pelas discussões em madrugadas (ou apenas o início delas), pelas conversas de domingo, pela simples, e valiosa, companhia e apoio. Em especial, agradeço a você, Tiago, pela companhia desde os tempos da graduação até o minuto final da defesa. Você é o irmão, com direito a brigas e discussões, que eu não tive.

Aos professores da Universidade Estadual de Maringá por me guiarem durante esse primeiro trajeto na pós-graduação: Alexandre Flory, Fábio Pierini, Marisa Corrêa, Alba Feldman, obrigada pelos ensinamentos nas disciplinas. Foi um crescimento, por vezes árduo (como todo o processo), mas extremamente valioso. Um agradecimento especial ao professor Weslei Candido, tanto pela disciplina, que me possibilitou enxergar um novo campo de pesquisa ainda desconhecido para mim, quanto pela participação e conselhos nas bancas de qualificação e defesa. Suas palavras ajudaram a construir todo este trabalho.

À Luzia Tofalini, minha orientadora. Obrigada por ter confiado em mim, desde o simples fato de me aceitar como sua orientada até deixar-me livre neste processo de criação. Sempre querida, sempre solícita, a professora é um exemplo do que espero um dia alcançar como profissional e como pessoa. Guardo para um sempre um carinho especial por você (e um obrigada, mais uma vez e sempre, por ter me acolhido tão bem).

Aos demais professores da banca. Ana Cecília Carvalho, professora que, apesar da distância, teve papel fundamental no processo de qualificação. Agradeço pelo esforço por participar e pelas palavras tão bem-vindas na construção deste trabalho. À Anélia Pietrani, presente na defesa, por todos os elogios que não cabem em mim. Obrigada por iluminar meus passos e pela presença. São duas profissionais que muito admiro pelo trabalho que fazem.

Ao Willian André, professor de Literatura Inglesa II, que me apresentou Sylvia Plath. Ao Willian André, amigo, que me guiou pelos passos da pós-graduação quando eu não conseguia caminhar em linha reta. Ao Willian André, namorado, pelos dias, tardes e noites em companhia, apoio, suporte e vida. A palavra obrigado não parece suficiente, mas é a ela que a linguagem, esse código tão frágil e falho, recorre, e é com ela que eu te digo o mais profundo (quase da medula) agradecimento.

A Ariel, Catarina, Salém, Amélie e Gabo, pelas noites e dias de escrita em companhia.
À CNPq, por financiar esta pesquisa e torná-la possível.

À Sylvia, por ter (sobre)vivido, mais uma vez.

AMARAL, Lara Luiza Oliveira. *Da redoma à figueira: Sylvia Plath e o abismo do eu*. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Maringá: UEM, 2019.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo demonstrar de que forma a angústia da narradora protagonista Esther Greenwood se traduz na realização estética do romance *The Bell Jar* (1963), de Sylvia Plath. Dando atenção especial às duas principais metáforas propostas no romance – a figueira e a redoma –, analisamos sua função na composição do romance e sua relação com o sentimento de angústia da personagem. Tal sentimento desencadeia uma relação de intimidade com o suicídio, demonstrando como a necessidade de dar fim à própria vida atua simultaneamente como um estímulo à criação literária e, no sentido oposto, como um processo autodestrutivo. A dissertação será dividida em três capítulos: o primeiro capítulo comporta discussões sobre memória e autobiografia; o segundo capítulo discutirá teorias da angústia e sua influência na narrativa; por fim, o último capítulo guarda a morte voluntária como resultado final da angústia. Para fundamentação teórica nos pautaremos, principalmente, nos estudos de: Lejeune (1975), Arfuch (2010), Kierkegaard (1844), Heidegger (1927), Alvarez (1972), Carvalho (2003), entre outros. O suicídio, um dos temas afluentes da angústia, ainda é considerado um tabu na sociedade e clama por novos estudos. Dessa forma, este trabalho se justifica por tratar de um tema ainda pouco estudado na academia, principalmente na vertente literária. Por isso, os resultados esperados relacionam-se à busca de uma nova visão sobre o suicídio e um estudo sobre sua influência na produção literária de Sylvia Plath. Além disso, ainda que bem representada no cânone americano, propomos uma nova leitura da obra plathiana e sua relação, tão tênue e delicada, com o autoaniquilamento – muitas vezes negado pela academia. Lady Lazarus, eu-lírico mais famoso da autora, renasce a cada nova tentativa. Com este estudo, ousamos dizer: “Estamos, aqui, renascendo Sylvia Plath, mais uma vez”.

Palavras-chave: angústia, suicídio, *The Bell Jar*, Sylvia Plath.

AMARAL, Lara Luiza Oliveira. *From the bell jar to the fig tree: Sylvia Plath and the abyss of the self*. Dissertation (Master's Degree in Languages – Literary Studies). Maringá: UEM, 2019.

ABSTRACT

This dissertation aims at demonstrating how the anguish of the narrator protagonist Esther Greenwood is translated into the aesthetic realization of the novel *The Bell Jar* (1963), by Sylvia Plath. Paying special attention to the two main metaphors present in the novel – the fig tree and the bell jar –, we analyse its function in the composition of the novel and its relation with the anguish of the character. Such feeling triggers an intimate relation with suicide, demonstrating how the necessity of giving an end to life acts simultaneously as a stimulus to literary creation and, on the other hand, as a self-destructive process. The dissertation is divided in three chapters: the first chapter holds discussions about memory and autobiography; the second one discusses theories about anguish and its influence on the narrative; lastly, the third chapter keeps voluntary death as the final result of anguish. For theoretical foundation, we will stand, mainly, in studies by: Lejeune (1975), Arfuch (2010), Kierkegaard (1844), Heidegger (1927), Alvarez (1972), Carvalho (2003), among others. Suicide, a subject that can be taken as an affluent of anguish, is still considered a taboo in society and begs for new studies. Thus, this study is justified because it deals with a theme barely discussed by scholars, mainly in literary studies. Therefore, the expected results are related to the search of a new vision on suicide and a study of its influence on Sylvia Plath's literary production. Furthermore, although well represented in the American canon, we propose a new reading of Plathian *œuvre* and its relation, tenuous and delicate, with self-annihilation – often denied by academy. Lady Lazarus, the author's most famous lyrical self, is reborn with every new attempt. With this study, we dare to say: "We are, here, making Sylvia Plath to be reborn, once again".

Keywords: anguish, suicide, *The Bell Jar*, Sylvia Plath.

Sylvia's Death
for Sylvia Plath

O Sylvia, Sylvia,
with a dead box of stones and spoons,

with two children, two meteors
wandering loose in the tiny playroom,

with your mouth into the sheet,
into the roofbeam, into the dumb prayer

(Sylvia, Sylvia,
where did you go
after you wrote me
from Devonshire
about raising potatoes
and keeping bees?)

what did you stand by,
just how did you lie down into?

Thief! –
how did you crawl into,

crawl down alone
into the death I wanted so badly and for so long,

the death we said we both outgrew,
the one we wore on our skinny breasts,

the one we talked of so often each time
we downed three extra dry martinis in Boston,

the death that we talked of analysts and cures,
the death that talked like brides with plots,

the death we drank to,
the motives and then the quiet deed?

(In Boston
the dying
ride in cabs,
yes death again,
that ride home
with our boy.)

O Sylvia, I remember the sleepy drummer
who beat on our eyes with an old story,

*how we wanted to let him come
like a sadist or a New York fairy*

*to do his job,
a necessity, a window in a wall or a crib,*

*and since that time he waited
under our heart, our cupboard,*

*and I see now that we store him up
year after year, old suicides*

*and I know at the news of your death,
a terrible taste for it, like salt.*

*(And me,
me too.
And now, Sylvia,
you again
with death again,
that ride home
with our boy.)*

*And I say only
with my arms stretched out into that stone place,
what is your death
but an old belonging*

*a mole that fell out
of one of your poems?*

*(O friend,
while the moon's bad,
the king's gone,
and the queen's at her wit's end
the bar fly ought to sing!)*

*O tiny mother,
you too!
O funny duchess!
O blonde thing!*

Anne Sexton, 17 de fevereiro de 1963.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. AS MÁSCARAS DE SYLVIA PLATH.....	16
1.1 A máscara em análise.....	18
1.2 A máscara em descrição.....	31
1.3 Memória e biografia: a descrição em análise.....	38
1.4 Os limites borrados da ficção: relação vida e obra.....	59
2. À BEIRA DO ABISMO: A ANGÚSTIA DO EU	78
2.1 O problema da angústia.....	81
2.1.1 Kierkegaard.....	82
2.1.2 Heidegger.....	87
2.2 Silere.....	102
2.3. Imagens da angústia: redoma e figueira.....	110
2.3.1. Figueira.....	121
2.3.2. Redoma.....	126
3. SUICÍDIO: PARA OS NÃO NASCIDOS	133
3.1 <i>Littératuricide</i>	135
3.2 De volta ao abismo: da melancolia à depressão.....	145
3.2.1. Freud: luto e melancolia.....	148
3.2.2 Kristeva: melancolia e depressão.....	157
3.2.3 Solomon: a doença da depressão.....	163
3.3 Tentativas e métodos.....	169
3.3.1 “Tratamentos”.....	185
3.4 Sylvia Plath e a escrita como suicídio	199
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	213
REFERÊNCIAS.....	220
ANEXO	224

INTRODUÇÃO

Assistimos a um filme de várias cenas desconexas, de tempos que se mesclam, o mesmo ato final ao fechar as cortinas. A primeira cena é do século XX, avançamos por terras portuguesas, foco em uma mulher que escreve em seu diário as *últimas* confissões¹. Os poemas recortam as cenas, os versos contornam a silhueta que parece chorar, vez ou outra sofrer, nunca se sabe ao certo, o borro mescla e atordoa nossa imaginação. As tentativas passam rapidamente na tela: uma, duas, três. Na terceira, o veneno é ingerido lentamente. Vemos sobre a mesa uma carta, mais uma, a história se repetirá, temos a esperança de ler, mas a cena é cortada. Próxima.

Cena seguinte. Século XX, os morros ingleses uivam. A mulher, presa entre as quatro paredes de sua casa, sente a imensidão do seu território abafar os sons da cidade que lhe faz falta. Em um momento de solidão, aturdida pelos barulhos incessantes das letras a cravarem o papel da máquina, eis que surge o silêncio da escrita de uma carta. De palavras breves, conteúdo íntimo desolador, deixa-a com o destinatário sobrescrito no envelope. Talvez tenha cantarolado uma canção de criança, recitado alguns versos de seus colegas poetas, ou apenas seguido seus passos ouvindo o farfalhar do gramado na trilha para o rio. Durante o caminho, como a criança que recolhe as pedras para serem atiradas lentamente na imensidão azul, recolhe aquelas que lhe serviam no bolso. Acomoda-as bem, sentindo o pesar aumentar a cada passo, enquanto o rio se aproxima. Na beirada, molhando os sapatos, continua. A água invade as roupas, enche os bolsos, pesa. Continua. A água sobe para a cintura, ombros e pescoço. Continua. A água enche-lhe o pulmão, as pedras impedem que os braços lutem por sobrevivência, que as pernas se torçam em desespero. Permanece. Corta.

Próxima cena. Assistimos a cidade bonita do Rio de Janeiro aparecer, reconhecemos os seus morros e a grande estátua a abraçar o mar. Invadimos suas ruas e calçadas, a arquitetura dos prédios da década de 80 já a encantar os turistas e brasileiros. Subimos as escadarias (ou seria elevador?) da estrutura, vemos uma mulher a conversar no telefone, parece chorar. A cena é borrada, não sabemos ao certo se limpou as lágrimas ou apenas coçou uma parte do rosto. A câmera permanece *a teus pés*², seguindo os passos surdos para a janela. De longe, contamos os andares: sete. Na janela, a moça parece recitar alguma coisa enquanto sobe no parapeito. A câmera congela. Vemos uma expressão escondida por óculos escuros e cabelos cacheados. O salto é leve e lento. Primeiro andar. Segundo andar. Terceiro andar. Quarto andar. A moça

¹ Referência ao *Diário do último ano* (1981), de Florbela Espanca.

² Referência ao livro *A teus pés* (1982), última publicação de Ana Cristina Cesar.

parece sorrir. Quinto andar. Sexto andar. A moça parece dormir. Sétimo andar. Corta para a próxima cena.

O filme continua em câmera acelerada, não é possível distinguir os personagens, suas ações ou atos finais. Parece rodar o mundo inteiro, capturando atrás do vidro mulheres do oriente ao ocidente a cair, cortar, mergulhar, engolir. Até o momento em que entramos rapidamente em uma casa, observamos as escadarias antigas e encontramos uma família a dormir. O alarme toca, são quatro horas da manhã. A mulher acorda lentamente, veste o roupão. É possível ver o estrago da neve na cidade, a água para o café não vem, os encanamentos congelaram. Ela coloca leite para as crianças em canecas, prepara-lhes pão e deixa sobre a mesa de cabeceira ao lado de suas camas no quarto. Separa algumas toalhas e veda as frestas da porta das crianças. Na mesa, vemos seu cabelo loiro sujo a escorrer pelos ombros, algumas olheiras e marcas no rosto. Teria ela chorado? Seriam marcas do cansaço de mulher e mãe? Seria consequência da ausência do pai? Rasga uma folha, escreve rapidamente um número de telefone e o esquece, intencionalmente, sobre a mesa. Abre a tampa do forno, delicadamente deixa um pano sobre o fundo, como um travesseiro. Liga o botão do gás, mas esquece-se, de propósito, dos fósforos para o fogo. Apenas deixa o ar acalantar o seu sono enquanto repousa a cabeça no pano posicionado. É assim, lenta e silenciosamente, que a vemos adormecer. Mas a cena não corta. A câmera percorre as paredes da cozinha, enxergamos o calendário que marca: 13 de fevereiro, o ano é 1963. Rapidamente a filmagem esbarra nos pés da mulher morta e segue até uma escrivaninha gasta, atulhada de papéis.

Sobre a mesa se encontra um manuscrito, organizadamente fechado, com um título ao centro: *Ariel*. São poemas, escritos em sua maioria em uma data próxima, há datações em cada página, quase a evidenciar que aqueles foram os últimos. Eis mais uma poeta que morre. A cena ainda continua. Lentamente reviramos os papéis, revemos o manuscrito, até que um livro novo aparece em cena. É um romance. O nome da autora é “Victoria Lucas”, escrito em roxo escuro, o desenho de capa forma uma redoma de vidro onde se esconde uma silhueta feminina³. Quem seria essa mulher? O nome da autora no manuscrito difere daquele na capa do romance, porém as mesmas iniciais anotadas rapidamente na parte de dentro da capa confirmam o pertencimento: era dela. Confusamente vemos as páginas serem reviradas, trechos são trazidos para a cena: tentativas, pensamentos suicidas, uma mãe ausente, um pai morto, eletrochoques, psiquiabras... Foco da câmera no nome da personagem, o nome de seis letras, E-S-T-H-E-R, é escrito espaçadamente pela caligrafia que reconhecemos, logo abaixo outro nome: S-Y-L-V-I-

³ Descrição da primeira edição de *The Bell Jar*, pertencente à própria Sylvia Plath.

A. As seis letras que não se repetem, mas encaixam-se perfeitamente. O espaçamento perfeito, o ar viciado, a redoma entorpecente, estaríamos nós visitando o abismo de uma suicida? O vidro da câmera estilhaça-se, as ranhuras da tela imitam os sons de alguém rabiscando uma folha de papel incessantemente: ela escreve, apaga, joga os papéis no lixo, folheia outros livros com fúria (em busca de inspiração? Revisitando textos próprios? Memórias?) e continua a rabiscar, rascunhar, escrevendo, escrevendo... A tela escurece. É o fim do filme – e o início da narrativa.

Reconhecida como poeta, muitos se esquecem do único romance publicado pela escritora estadunidense Sylvia Plath. Pouco antes de morrer, Plath publica *The Bell Jar* sob o pseudônimo “Victoria Lucas”. Somente após a sua morte a “autoria verdadeira” seria reconhecida e novas edições viriam a ser publicadas com o seu nome. As hipóteses são muitas, mas o coro parte sempre da mesma: medo. Sylvia estaria com medo de ser reconhecida, de ter a sua vida particular exposta com todas as letras e referências, de deixar de ser poeta. A publicação brasileira de 2014⁴, *A redoma de vidro* vem com a foto da autora na capa, carregando as hipóteses antes levantadas: romance autobiográfico ou ficção? Até que ponto as linhas se borram na história (ou estória?) de Plath?

A figura central do romance é Esther Greenwood, uma jovem de 20 anos que acabou de receber uma bolsa para estudar em Nova York. Sua voz adolescente nos conta dos garotos com que sai, das festas, dos bares, do trabalho, e da sua angústia: “Imagino que eu deveria estar entusiasmada como a maioria das outras garotas, mas eu não conseguia me comover com nada” (PLATH, 2014, p. 9). O que prendia essa garota? Fechada entre os vidros translúcidos de sua própria redoma, vemos o seu ar viciado a entorpecer lentamente. Primeiro uma manchete de jornal que tenta lhe dizer alguma coisa, em seguida, enquanto procurava algo em sua bolsa, dezenove giletes são citadas com desinteresse. Surge um pensamento aqui, outro atravessa uma conversa qualquer entre amigos na praia: “Se você fosse se matar, o que usaria?” (PLATH, 2014, p. 175). Por fim, as tentativas. O seu riso ácido a ecoar diante de cada “ato falho”, da resistência do corpo em lutar por vida enquanto ela busca, incessantemente, pela morte. O ato quase se concretiza com a ingestão de pílulas, mas, mais uma vez, falha. E a consequência: médicos, tratamentos, eletrochoques.

Até as suas páginas finais, Esther não nos confirma melhora alguma. Sua vida já está mais estável, não há mais tratamentos e está prestes a entrar na sala do hospital em que irá receber alta. Antes do ponto final, a resposta continua não dita. Esther continuaria, presa em sua própria redoma, a caminhar pelo mundo, seguir a sua vida, carregada de angústia, medo e

⁴ A primeira edição de *A redoma de vidro* foi publicada em 1991 pela Editora Globo, tradução de Lya Luft.

cicatrizes. As memórias pesam sobre seus ombros, e se ela seguisse por mais dez anos assim, talvez reescrevesse sua própria experiência em um romance, como fez Sylvia Plath. As mesmas experiências parecem compartilhadas entre autora e personagem, e por isso a questão incessante não para de ecoar nos ouvidos de nós, leitores: seria uma autobiografia, uma confissão ou apenas uma tentativa de exorcizar as memórias de um período conturbado de sua vida?

A angústia da mulher suicida percorre telas, cenas e versos. O que estaria por detrás de cada máscara: do cotidiano, de mãe, de filha, de escritora? As últimas entradas no diário de Florbela Espanca, a carta final de Virginia Woolf, a conversa de Ana Cristina Cesar pelo telefone, a peça de adeus de Sarah Kane, o bilhete deixado sobre a mesa de Sylvia Plath. O que nós buscamos, enquanto cientistas da linguagem, ao falar sobre suicídio de mulheres que escrevem? No silêncio das entrelinhas há uma procura doentia pelo pedido de socorro negado, farejamos a resposta supostamente colocada entre a interrogação que travou a última linha. Assim como Sarah Kane crava o relógio às 4h48 para o ato suicida, Sylvia Plath tinha o hábito de acordar pelas quatro horas da manhã para escrever, e naquela última madrugada de fevereiro não foi diferente. O relógio está parado no ato final. Contudo, queremos, aqui, nesse momento, reverter o tempo. Voltemos para os quarenta e sete, quarenta e seis, quarenta e cinco... três horas, duas, uma. O que fez Sarah Kane na madrugada anterior? Quem Sylvia Plath encontrou naquela noite? O que fizeram naquela semana, no mês, no ano? A angústia de um suicida percorreria anos, décadas, uma vida? Ou seria um ato sem programação de uma madrugada ruim? Dez anos antes de se matar, Sylvia Plath já provaria do gosto amargo do veneno. Seria essa nova tentativa uma continuação de um “ato falho” da adolescência?

Com a garganta engasgada por questionamentos sem resposta, adentramos a redoma de vidro criada por Sylvia Plath. Visitamos o seu mais profundo, invadimos seus diários e cartas, vasculhamos os manuscritos em busca do seu mais íntimo. Com os pés na beira do abismo, frente à substância lodosa do eu, parecemos escavar as entranhas da angústia. Desse modo, delimitamos que o objetivo deste trabalho é examinar o movimento antes da grande queda, a angústia do último passo que ficou descrito no romance *A redoma de vidro*. Colocamos a substância retirada do abismo do eu em análise, deslocamos suas vírgulas, recuperamos suas possíveis memórias, para estabelecer aqui uma relação entre a angústia e o suicídio em Sylvia Plath, seja na vida ou na ficção. A distinção é borrada, propositalmente, desde o título ao objetivo, por se acreditar que a própria autora, também, colocou-se diante do abismo de si mesma para escrever compulsivamente a sua própria elegia. Encontramos, descritas com a tinta negra da máquina, cravadas na pele do papel branco, as ânsias que brotavam na menina

adolescente que recém entrava na faculdade e seus ecos na “esposa ciumenta”, na escritora silenciosa. Quem foi Sylvia Plath além de suas máscaras que críticos, biógrafos e família colocaram sobre o corpo ainda morno no fogão?

O suicídio toma o centro do romance de Sylvia Plath. Por isso, apesar de apontarmos a angústia como o objetivo principal de nossa pesquisa, o suicídio apresenta-se como uma de suas maiores consequências, seja pela presença constante no romance, seja pela ideia de causa e consequência que envolvem os temas. Dessa forma, ao selecionarmos a angústia e, conseqüentemente, o suicídio como um dos grandes focos do trabalho, encontramos-nos com alguns impasses. Discutir o suicídio na literatura é ainda uma novidade pouco explorada; contrária é a quantidade de casos em obras, independente da época. Muito estudado na psicologia e sociologia, o autoaniquilamento normalmente torna-se um caso clínico ou fecha-se entre discussões preventivas. Nossa intenção, contudo, não caminha em nenhuma das duas direções. Guiados pelas palavras de Plath, seria contraditório transformar Esther em um caso clínico ou mesmo buscar uma espécie de “moral” após as muitas tentativas de suicídio expostas no decorrer da narrativa.

A grande questão situa-se na busca pela “teoria ideal” para discutir o suicídio. Neste trabalho, tal resposta não existe. Em busca de uma discussão mais abrangente, optamos por criar pontes entre diferentes campos teóricos. Sem descartar os clássicos estudos psicológicos sobre o tema, criamos também pontes entre o autoaniquilamento e as teorias da memória e da angústia, temas centrais dos capítulos seguintes. Portanto, não há uma única linha teórica a guiar a pesquisa atual. O tema do suicídio clama por respostas que ainda não foram encontradas, seja no campo literário (que ainda abriga o tema em seu estágio inicial), seja nos desenvolvidos campos da psicologia. Alertamos, logo de início, sobre o encontro com teorias e teóricos diversos (e, talvez, até divergentes) em cada capítulo, e sobre o possível estranhamento de tal fato. Contudo, apesar de parecerem destoantes em um primeiro momento, o trabalho segue com uma sequência lógica entre as teorias. Ainda que diferentes, elas complementam-se e fundamentam as análises que seguem sem perder suas particularidades.

Introduzidos alguns pontos importantes do trabalho, seguimos com a sua organização. O estudo é dividido em três capítulos principais e uma tabela em anexo. Cada capítulo é responsável por um tema maior que guiará as análises de trechos específicos do romance, sendo eles: memória, angústia e suicídio. A partir da construção da “tabela biográfica”, foi possível delimitar os campos temáticos para cada um dos capítulos. Sua estrutura parte de tópicos retirados do romance *A Redoma de Vidro* para, em seguida, encontrar momentos

correspondentes em demais textos plathianos: diários, cartas, contos e poemas. Para além da aproximação entre vida e ficção, a tabela evidencia a recorrência de eventos e personagens nas obras de Sylvia Plath. O presente estudo, portanto, pauta-se de acordo com a apreensão dos tópicos na tabela a guiar a organização de temas e análises em cada capítulo.

Como já discutida a necessidade de diferentes teorias, cada capítulo também exige sua particularidade. Todos os três iniciam-se com uma apresentação teórica sobre o tema a que se referem para, em seguida, darem início às análises dos textos plathianos. A estrutura tradicional de uma apresentação teórica e, em sequência, análises, é mantida em cada capítulo, e não na estrutura do trabalho como um todo. Optamos por dividir o romance de Sylvia Plath em três grandes campos por uma necessidade de abranger o maior número de temas possíveis que guiam sua narrativa. Além disso, como se tornará evidente, tais temas gradativamente se mesclam uns com os outros, gerando uma espécie de gradação, justificando nossa estrutura.

Inicialmente, compondo o primeiro capítulo, buscamos ouvir atentamente os ecos da memória a ressoar na escrita. Antes de deixarmos ouvir a própria voz de Plath dizer, ouvimos a terceiros. Retomaremos suas diversas máscaras em análise, em sua maioria favorecendo apenas a sua força poética, sua fama suicida enquadrada em modelos acadêmicos. A partir da fortuna crítica, seguimos para a descrição minimalista de seu íntimo. A reconstrução de uma pessoa através das palavras de outros, a grafia de uma vida por terceiros, eis o ponto em que comentaremos as inúmeras biografias escritas sobre Sylvia Plath. A dualidade evidente nas obras, a escolha dos times: você defende a teoria de Plath, e iria, mais uma vez, apagar o sobrenome “Hughes” de sua lápide? Ou prefere atender aos receios descritos por um pai tendo que lidar com duas crianças órfãs de mãe? Nesse momento, comentaremos essa luta, eterna, entre os dois lados, e demais tópicos comuns nas (incansáveis) biografias sobre Sylvia Plath.

Observada a análise (fortuna crítica) e a descrição (biografias), unimos ambas as vozes para enfim deixar ressoar a própria voz de Plath, *em memória*. A descrição em análise busca introduzir uma discussão teórica sobre memória e biografia, a fim de fundamentar o tópico seguinte: os limites borrados da ficção. Partindo de estudos teóricos clássicos, como o pacto autobiográfico de Lejeune (1975), seguiremos para estudos mais recentes sobre a autobiografia com Leonor Arfuch (2010) e demais autores da memória. Após essa introdução teórica, deixamos que a voz da grande poeta de um único romance fale. Tendo como ponto de partida a narrativa de Esther Greenwood, vasculhamos os demais textos da autora em busca de relações que comprovem, ou apenas “curiosamente” se assemelhem à sua ficção. Diferentemente dos demais casos de análise vistos anteriormente, nesse momento apagamos as formas prontas de

descrição de Plath em biografias e criamos um novo modelo rascunhado em próprio punho biográfico: entradas de diários, cartas, contos e poemas. Para isso, seguindo os tópicos referentes à memória (no caso, os tópicos que retomam/demarcam essa relação mais próxima com a biografia) na “tabela biográfica”, evidenciamos como determinados temas presentes no romance se repetem no decorrer da vida e obra da autora.

O suicídio é a corda que cruza as linhas da ficção e da biografia, estendendo-se até o ponto máximo do sufocamento. É diante do abismo, com a gilete em mãos, os comprimidos a serem engolidos, que a escrita de Sylvia Plath morre e renasce. A angústia da corda paira na viga enquanto a escritora, sob a escura sombra, escreve. A menina recém-admitida com uma bolsa para estudar em Nova York segue pelo corredor do hotel com a eterna sombra atrás de si. Nesse segundo momento, delimitamos o estudo sobre a angústia como ponto principal do capítulo seguinte: o que é a angústia para teóricos como Kierkegaard e Heidegger, e como é possível ouvir os seus ecos no passo de uma menina de vinte anos a caminhar pela cidade das luzes. Ainda seguindo seu caminho, espantamo-nos com a ausência de som: os automóveis correm, as pessoas riem e conversam, o mundo grita, mas Esther silencia. Quando dentro da redoma de vidro, o mundo corre mudo pela vidraça. A arte do silêncio pinta as páginas da escrita da *mulher calada*⁵, levando-a cada vez mais para dentro de si mesma. Enxergando o mais profundo de si, visitando o vão da escada em que a Senhora D de Hilda Hilst escrevia, podemos notar, assim como em Hilst – mas de uma forma muito mais tímida – o lirismo invadir a prosa. Enquanto Hilst transforma o seu romance em lírico, colocando-o na gaveta nova dos gêneros: “romance lírico”, Sylvia Plath determina os momentos específicos de lirismo para a sua angústia.

Com os dedos de poeta, Plath cria duas metáforas para os momentos de maiores angústia de sua personagem: a redoma e a figueira. Já mencionada anteriormente, a redoma a sufoca com o seu próprio ar viciado, a enclausura em si mesma. Enquanto isso, a figueira cresce livremente, atinge picos absurdos de altura, carregada de frutos. Cada figo é uma vida, uma escolha, uma opção: mãe, poeta, viajante, amante. Qual destino escolher antes que os figos caiam no chão e apodreçam? Como alcançar aqueles mais altos, tão distantes e difíceis? A escolha de um anula o outro, a angústia diante do exagero faz com que o chão adocicado do podre das frutas leve Esther cada vez mais a prender-se, e perder-se, em si mesma. Como em um ciclo vicioso, presos no eterno oroborus do desespero, a realidade é, novamente, translúcida:

⁵ Referência ao livro *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia* (1994), de Janet Malcolm.

retornamos para a redoma de vidro. Desse modo, no segundo capítulo abordaremos os tópicos “redoma” e “figueira” presentes na tabela e suas aparições em demais textos de Sylvia Plath. O próximo passo indica a queda final, mas aguardamos os capítulos seguintes.

Prestes a saltar, estamos próximos do fim: o suicídio. No terceiro capítulo atingiremos o tema central do romance. Adotando Alvarez (1999) como principal referência para a discussão sobre o autoaniquilamento, iniciaremos percorrendo o cubículo pequeno e fechado do suicida. Longe dos “outros”, das teorias “sociais”, invadimos o íntimo da personagem e ouvimos a sua voz única em seu *mundo fechado do suicídio*. Ainda em negação de outras teorias, descartamos a hipótese de loucura evidenciada por tantos nas leituras das obras de Sylvia Plath: a relação entre suicídio e loucura parece transformar a mulher, mais uma vez, em histérica, neurótica, *bruxa*. Esther não é louca, mimada ou neurótica; Esther é angustiada, enclausurada... depressiva? A partir de Andrew Solomon (2001), observaremos a possível depressão em Esther Greenwood (e seus ecos na autora) diante das diversas cenas, discussões e pensamentos suicidas presentes na obra de Plath. Da depressão estabelecemos um vínculo com a melancolia, e para isso, Freud (1917) guiará a discussão que segue. Contudo, ao tentarmos criar diagnósticos “médicos” para o sentimento de angústia da personagem, caímos na sua própria crítica: com rancor e amargura, vemos Esther, e mesmo Sylvia Plath em seus diários e cartas, maldizer os tratamentos, psiquiatras e internações durante os períodos das tentativas. Não exclusivamente: outras escritoras e escritores se mostraram insatisfeitos com os “tratamentos” que receberam e, em sua maioria, não obtiveram melhoras evidentes além da simples “aceitação” de que era preciso adaptar-se, novamente, ao mundo à sua volta. Os últimos tópicos da tabela conduzem as análises: médicos, tratamentos, internamento e a tentativa de suicídio de 1953. As demais tentativas de suicídio descritas no romance, apesar de não estarem presentes na tabela, serão também inseridas nas análises.

Discutir o suicídio em Sylvia Plath, seja referindo-se à pessoa ou à sua obra, parece redundância. Para muitos, estamos alimentando o grande “mito suicida” e ofuscando a sua escrita. Esquecemo-nos, entretanto, que as palavras plathianas carregam a sombra do suicídio em suas entrelinhas. Antes de diminuir, estamos, na verdade, enaltecendo a característica fundamental de sua obra, seja poética ou em prosa. Por isso, como justificativa para o enfoque tão grande no suicídio, desconstruiremos a ideia de mito suicida como fator negativo, e enaltecemos o seu valor *na* e *para* a escrita de Sylvia Plath. O que fica ainda mais evidente no último subtópico do capítulo, em que a escrita e o suicídio estabelecem um vínculo ainda mais forte: a escrita *como* suicídio. Neste ponto, toda a narrativa de Esther foi descrita e

analisada, e seu desfecho permanece em aberto no corredor do hospital. Deixamos a criatura e nos voltamos para a criadora. Sylvia Plath e sua escrita são postas em análise. É partindo da ideia de Alvarez que enxergamos em Plath o impulso de morte carregar seu arcabouço de palavras, a dor diante da letra a ser escrita, o jorro não estancado da poesia a escorrer do seu pulso e manchar os papéis. Quanto mais próxima do abismo, mais as palavras são cuspidas com ferocidade, a oração não cessa. Todavia, entre os embalos fervorosos das sentenças, a queda parece mais convidativa. Acostumada a tomar vinte comprimidos para uma ausência de três dias, a autora está prestes a engolir o vigésimo primeiro. Seria esta a palavra-pílula fatal?

Em considerações finais, continuamos com muitas das questões levantadas ainda sem respostas. O suicídio continua o enigma a não ser desvendado, não há uma resposta da charada nas letras deixadas por Sylvia Plath. Esther continuou presa entre a porta do hospital para a “liberdade” e o retorno para as paredes brancas de eletrochoques. Refazemos o caminho percorrido, retomando as ideias principais, reafirmando ou negando conceitos, contudo, continuamos de mãos atadas frente ao ocorrido. O corpo continua demarcado no piso da cozinha, no solo gelado do sótão, na sombra da corda. Retomamos o filme, revemos as cenas: acordar, crianças, toalhas, bilhete, fogão. Pausa. Se estivéssemos em campos poéticos, esperaríamos que *Lady Lázar*⁶ se erguesse, novamente, das cinzas de uma chama nunca acesa. Se a cada década a morte vinha lhe visitar, estamos em débito: há um total de seis décadas em que aguardamos, nas arquibancadas, pelo grande *striptease* do renascimento. O show nunca mais continuou. A estrela mantém-se presa pela grande lápide, mas seu corpo continua exposto, recortado, dilacerado, mais uma vez. Pedimos licença, para Frieda, Nicholas (em memória), Hughes e família, para, com a delicadeza de um estudo, adentrarmos mais uma vez a redoma suicida de Sylvia Plath.

A fênix não ressurgirá ao fim do capítulo; o ponto final que mantém Esther presa no eterno retorno prende a nós, também, em questões sem saída. Em mais um estudo sobre *A redoma de vidro*, sobre Sylvia Plath e suicídio, a justificativa coexiste na própria pesquisa: ao deslocar a tampa, (re)escavar a cova, (re)abrir as feridas não cicatrizadas da última experiência, esperamos deixar em evidência o sangue, a cova aberta, o transparente da redoma que abriga a todos nós. O suicídio esconde-se entre os mitos, falácias e corpos enterrados. Temos o receio de abrir, de mostrar, sentir o acre do sangue que nada nos lagos, banheiros e banheiras. Fechamos a porta, escolhemos o outro lado, realocamos o foco: o filme continua a passar. Reforçamos o foco na mulher deitada sobre a tampa do fogão, na menina escondida no sótão

⁶ Referência ao poema *Lady Lazarus* (1962), de Sylvia Plath.

com o frasco vazio. Escolhemos a literatura da angústia, das palavras em dor, do desespero (d)escrito sem freios. Seguimos a trilha das linhas em velocidade máxima, o coração a pulsar no oco de mim: eu sou, eu sou, eu sou. São palavras da década de 50, 60, ainda a ecoar nos anos 2000. E que continuarão.

Para Sylvia, dizemos baixinho, você ainda é.

1. AS MÁSCARAS DE SYLVIA PLATH

*“They are killing her again.
She said she did it
One year in every ten,
But they do it annually, or weekly,
Some even do it daily,
Carrying her death around in their heads
And practicing it. She saves them
The trouble of their own;
They can die through her
Without ever making
The decision. My buried mother
Is up-dug for repeat performances.”
 (“My mother”, de Frieda Hughes)*

Após a morte de uma pessoa querida, muitas vezes desejamos, em nosso íntimo, que a sua vida lhe fosse devolvida por alguma força divina ou mágica, tal qual um milagre. Lembramo-nos da história de Lázaro, ressuscitado por Jesus, que saiu das pedras com as faixas a envolver suas mãos e pés. A família comemora com alegria diante da segunda chance, da morte vencida pela vida, através da mão do milagroso. Contudo, sob outro ponto de vista, ecoando a história clássica bíblica, recordamos José Saramago, que faz com que seu Jesus hesite diante do milagre:

só falta que Jesus, olhando o corpo abandonado pela alma, estenda para ele os braços como o caminho por onde ele há-de regressar, e diga, Lázaro, levante-te, e Lázaro levantar-se-á porque Deus o quis, mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, *Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes* (SARAMAGO, 1991, p. 428, grifos nossos).

E o Jesus de Saramago nega-se a trazer para a tortuosa e árdua vida, Lázaro, mais uma vez. Parece que Frieda Hughes, ao ver sua mãe ser estudada, dissecada, examinada por tantos, tenta pôr a mão sobre os nossos ombros assim como fez Magdala, pedindo clemência pela mulher que já sofreu o bastante. Em 2003, ano da publicação do poema *“My mother”*, de Frieda, estava sendo divulgado um filme “em homenagem” a Plath: *Sylvia*, de Christine Jeffs, que Frieda critica sem meneios através de seus versos. A história de Sylvia Plath resumida, mais uma vez, apenas pelo seu relacionamento com Ted Hughes, às traições e crises de ciúmes em consequência. Com poucos apelos à sua grandiosidade enquanto escritora, assistimos apenas sua vida doméstica insossa e um suicídio metafórico pelas frestas da janela da cozinha.

Pedimos a licença para trazer o poema de Frieda na íntegra, como forma de iniciarmos os “mascaramentos” e “(des)mascaramentos” de Sylvia Plath através das palavras de acadêmicos, biógrafos ou “curiosos”:

Eles estão matando ela de novo.
Ela disse que fazia isso
Uma vez a cada dez anos,
Mas eles fazem anualmente, ou semanalmente,
Alguns até diariamente,
Levando sua morte em suas cabeças
E praticando-a. Ela poupa eles
Dos seus próprios problemas;
Eles podem morrer através dela
Sem mesmo fazer
Uma decisão. Minha mãe enterrada
É cavada para repetir performances.

Agora eles querem fazer um filme
Para quem não tem capacidade
De imaginar o corpo, cabeça no forno,
Crianças órfãs. Assim
Isso pode ser rebobinado
E eles podem assistir sua morte
Desde o início novamente.

Os comedores de amendoim, entretidos
Com a morte da minha mãe, irão para casa,
Cada um carregando uma memória dela,
Sem vida – um souvenir.
Talvez eles comprem o filme.

Assistir alguém pela TV
Significa que tudo que eles têm que fazer
É pressionar o “pause”
Se eles querem colocar uma chaleira pra ferver,
Enquanto minha mãe segura sua respiração na tela
Pra acabar de morrer depois do chá.

Os produtores colecionam
As partes do corpo,
Eles querem que eu veja.
Mas eles exigem curativos para cobrir as juntas
E disfarçar as próteses
Na reconstrução da minha mãe.
Eles querem usar a poesia dela
Como costura e suturas
Pra dar credibilidade,
Eles acham que eu deveria amar tudo isso –
Ter ela de novo, eles pensam
Eu deveria dar a eles as palavras da minha mãe
Pra encher a boca do monstro deles,
A Boneca Suicida Sylvia,

Que vai andar e falar
E morrer à vontade,
E morrer, e morrer,
E sempre morrer
(HUGHES, 2005, p. 13-14, tradução nossa)⁷.

A *boneca suicida* é manejada pelas grandes mãos acima do palco, seus atos friamente calculados, comprometidos, por alguém que decide como abrir o fogão, o número de pílulas, o modo como as crises de ciúmes seriam representadas dessa vez. Como em *Lady Lazarus*, assistimos seus movimentos premeditados, enquanto comemos amendoim na fileira da frente. Aguardamos ao grande show, como aponta Frieda, na esperança de salvarmos a nós mesmos de nossos problemas: “ela poupa eles/ Dos seus próprios problemas;/ Eles podem morrer através dela/ Sem mesmo fazer/ Uma decisão. Minha mãe enterrada/ É cavada para repetir performances” (HUGHES, 2005, p. 13, tradução nossa). Com referências óbvias ao poema *Lady Lazarus*, Frieda inverte o foco: o eu lírico não se põe mais como centro dos versos, como escrevia Sylvia Plath; a filha volta a câmera para a plateia que ali assiste, passivamente. Vemos a nós mesmos, rindo e esperando, enquanto o milagre não começa, mais uma vez, com seu *striptease* das faixas presas ao corpo nu da moça que renasce.

Como o título do capítulo coloca, exibiremos aqui as máscaras que foram colocadas sobre o rosto ainda quente de Plath durante os anos que se seguiram após a sua morte. Ainda com o gosto amargo na boca após as palavras de Frieda, com um sentimento de culpa que talvez nem nos caiba, começaremos a listar os estudos feitos sobre a escritora Sylvia Plath.

1.1 A máscara em análise

Quando percorremos as linhas escritas sobre Sylvia Plath, torna-se explícito o seu reconhecimento muito mais como poeta do que como escritora de prosa. Em sua obra completa,

⁷ Os textos citados em língua estrangeira, sem possibilidade de outra tradução, foram traduzidos por nós e seguem com sua versão original em forma de nota de rodapé. Original: “*They are killing her again./ She said she did it/ One year in every ten,/ But they do it annually, or weekly,/ Some even do it daily./ Carrying her death around in their heads/ And practicing it. She saves them/ The trouble of their own;/ They can die through her/ Without ever making/ The decision. My buried mother/ Is up-dug for repeat performances.// Now they want to make a film/ For anyone lacking the ability/ To imagine the body, head in the oven,/ Orphaning children. Then/ It can be rewound/ So they can watch her die/ Right from the beginning again.// The peanut eaters, entertained/ At my mother’s death, will go home./ Each carrying their memory of her,/ Lifeless – a souvenir./ Maybe they’ll buy the video.// Watching someone on TV/ Means all they have to do/ Is press ‘pause’/ If they want to boil a kettle,/ While my mother holds her breath on screen/ To finish dying after tea.// The filmmakers have collected/ The body parts,/ They want me to see./ But they require dressings to cover the joins/ And disguise the prosthetics/ In their remake of my mother./ They want to use her poetry/ As stitching and sutures/ To give it credibility,/ They think I should love it –/ Having her back again, they think/ I should give them my mother’s words/ To fill the mouth of their monster,/ Their Sylvia Suicide Doll,/ Who will walk and talk/ And die at will,/ And die, and die/ And forever be dying.*”

notamos oito livros de poesia, enquanto a soma de prosas curtas, romance e livros infantis resulta em torno de seis livros (caso sejam incluídos aqui os diários publicados postumamente, suas cartas e a tese *The Magic Mirror* (1989), para a Smith College, resultaria em doze o número de obras em prosa)⁸. O percurso estabelecido para percorrermos as linhas escritas sobre Sylvia Plath, majoritariamente abordando sua obra poética, seguirá de tal forma: a) iniciaremos com compilados teóricos publicados em livro de grandes críticos, como, por exemplo, Harold Bloom; b) em seguida, apresentaremos as teses de doutorado registradas no banco de dados da CAPES; c) por fim, as dissertações, também acessíveis por meio da CAPES. Cada tópico acima mencionado segue com uma segunda divisão: poesia e prosa. Interessa, prioritariamente, neste trabalho, os estudos com a prosa plathiana, por se tratar de um romance em questão. Contudo, como os “ecos” de Sylvia Plath percorrem sua escrita como um todo, toda a apresentação de demais pesquisas e teorias abordando a autora são bem-vindas.

Em 1988, George Steiner, em tom elogioso, dedica um capítulo do seu livro *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra* a Sylvia Plath. Em “Morrer é uma arte”, Steiner discorre sobre a força dos poemas de Plath. Para além de comentar os elementos formais de sua poesia, o autor a caracteriza como autora de uma “poesia sangrada”, isso porque

Os temas abordados são aqueles que organizam a maior parte da poesia de Sylvia Plath: a geração de mulheres ligadas pelo sangue e pela morte, os mortos estendendo as mãos para puxar os vivos para dentro de seu sombrio vórtice, a personagem do pai de certo modo sinistro e ineficaz, a poetisa literalmente sangrada e sugada até os ossos pela cruel e intrincada qualidade da vida sentida (STEINER, 1988, p. 181).

Tais apontamentos de Steiner contribuem para o enfoque deste trabalho, que visa justamente ao “sangue sugado dos ossos” que Sylvia Plath deixou escorrer pelas suas palavras. O autor ainda continua: “seu tema essencial, a situação e os opostos emocionais em torno dos quais doravante iria construir grande parte de sua poesia: o corpo doentio ou lacerado, e a imperfeita, dolorosa ressurreição da psique, arrastada de volta, a contragosto, para as hipocrisias

⁸ De forma mais detalhada, seguem os títulos da obra completa de Sylvia Plath: a) poesia: *The Colossus and Other Poems* (1960), *Ariel* (1965), *Three Women: a monologue for three voices* (1968), *Crossing the water* (1971), *Winter Trees* (1971), *The Collected Poems* (1981), *Selected Poems* (1985), *Ariel: the restored edition* (2004); b) livros infantis: *The Bed Book* (1976), *The If-Doesn't-Matter Suit* (1996), *Mrs. Cherry's Kitchen* (2001), *Collected Children's Stories* (2001); c) prosa curta e romances: *The Bell Jar* (1963), *Johnny Panic and the Bible of Dreams: Short stories, prose and diary excerpts* (1977); c) cartas e diários: *Letters Home: Correspondence 1950-1963* (1975), *The Journals of Sylvia Plath* (1982), *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, editado por Karen V. Kukil (2000), *The Letters of Sylvia Plath, Volume 1*, editado por Peter K. Steinberg e Karen V. Kukil (2017) e *The Letters of Sylvia Plath, Volume 2* (publicado em outubro de 2018).

No início de 2019 foi publicado o conto *Mary Ventura and the Ninth Kingdom*, resultando em treze o número de obras em prosa.

da saúde” (STEINER, 1988, p. 183). George Steiner constrói a ideia de uma “escrita da angústia” ao ler os versos de Sylvia Plath, presa no eterno ciclo de morte-renascimento para as “hipocrisias da saúde”, como fica ainda mais evidente nas passagens a serem discutidas sobre tratamentos, internamentos e médicos⁹ presentes em *A redoma de vidro*. Vale ressaltar que tais comentários se referem aos poemas finais de Plath, mais especificamente aqueles presentes em *Ariel*. Sobre as demais poesias, o autor comenta que existia um “efeito gótico” que as enfraquecia, e que foi sendo perdido conforme a autora evoluía, atingindo seu ápice com *Ariel*. Opinião esta que se repetirá entre os demais críticos, que salientam a força poética de Sylvia Plath em versos escritos nos poucos meses antes de sua morte.

O crítico Harold Bloom arquiteta uma coletânea de ensaios sobre a poeta em *Bloom’s Major Poets: Sylvia Plath* (2001). Diferentemente de Steiner, Bloom insere também análises sobre *The Colossus*, primeiro livro de poesia publicado por Plath. A obra de Bloom aborda, inclusive, os poemas “The Arrival of the bee box”, “Daddy”, “Ariel” e “Lady Lazarus” como ponto-chave de cada capítulo. Assim, entre nomes como Ted Hughes, A. Alvarez, Susan R. Van Dyne, Bloom compõe um material diversificado sobre poemas seletos da escritora. Pouco depois de Harold Bloom, Susan Bassnett publica *Sylvia Plath: an introduction to the poetry* (2005). O livro de Bassnett é estruturado a partir de um relato breve sobre a vida da autora, para atingir a ideia de “poesia como um processo”, momento em que a autora descreve o modo como Sylvia Plath entendia o ato da escrita. Com excertos do diário e análises de poemas, Bassnett explica os elementos fundamentais da poesia e como são utilizados por Plath. Em capítulos seguintes, a autora reforça a relação dos temas “deus” e “natureza” na escrita de Sylvia; a influência da família na sua poesia (provavelmente após ter tido os seus dois filhos) e o amor (também refletindo a sua condição enquanto mãe e esposa). O penúltimo capítulo é dedicado à relação entre poesia e sobrevivência, partindo de vínculos com a “poesia confessional”, marca de Sylvia Plath – que Bassnett tenta negar. Por fim, em um último momento, há uma breve discussão sobre o livro de poemas *Birthday Letters* (1998), de Ted Hughes, em que ele relata alguns momentos pessoais de sua vida ao lado de Sylvia.

Dois anos depois, Harold Bloom volta a publicar sobre Sylvia Plath. Em *Bloom’s Modernist Critical Views: Sylvia Plath* (2007), o crítico mantém a ideia de ensaios sobre a poesia da autora, mas agora com foco em seus versos finais. Da poesia confessional à poesia (d)e sobrevivência, Bloom seleciona artigos de autores diversos sobre temas chave do último

⁹ A discussão sobre tais temas percorre todo o trabalho de forma indireta, porém, com mais ênfase, são abordados no terceiro capítulo.

período de escrita de Plath. Nesse momento, encontramos autores a comentar sobre *The Bell Jar*, como Bruce Bawer. Em “Sylvia Plath and the poetry of confession” (originalmente publicado em 1991), Bawer coloca:

Para ter certeza, enquanto ela fosse uma estudante, Sylvia funcionava esplendidamente – ou parecia funcionar. Aos vinte anos, invocando uma imagem que futuramente seria título de seu romance autobiográfico, ela escreve para uma amiga que “Eu passei a maior parte da minha vida como se estivesse embaixo do ar rarefeito de uma redoma de vidro, tudo de acordo com o programado, quatro anos de faculdade cuidadosamente esquadrejados em temporadas.” Mas a filha de Otto Plath precisava da redoma de vidro, precisava da estrutura da escola e faculdade, precisava de sua mãe e professores a estabelecerem metas para ela (BAWER, 2007, p. 9, tradução nossa)¹⁰.

Presa entre as paredes translúcidas da redoma, Sylvia Plath, aos olhos de Bawer, parece sentir a necessidade de ter seu ar rarefeito, vicioso, a contaminar-lhe diariamente, seja na escola, faculdade, ou pelos pais. Sobre os comentários do autor, deixemos o termo “romance autobiográfico” em espera, para discussões posteriores. Dando continuidade, notemos mais algumas características que ele aponta sobre o verão de 1953 de Sylvia Plath:

Durante o verão de 1953, ela foi para Nova York como uma estagiária para o editorial da *Mademoiselle* – uma experiência que a expôs, pela primeira vez, ao caótico e equívoco mundo dos adultos em que a primeira coisa que as figuras autoritárias exigiam dela é que ela fosse, simplesmente, ela mesma. E ser ela mesma, era, infelizmente, uma coisa que Sylvia não era boa. Butscher traz trechos da editora de Plath na *Mademoiselle* dizendo “nunca encontrei alguém tão não espontâneo de forma tão consistente... [Sylvia era] artificial, educada demais, disciplinada demais”. Em qualquer caso em que fosse removida do sistema fechado de realização e aprovação que ela operou por muito tempo, Plath ficava desajeitada (BAWER, 2007, p. 11, tradução nossa)¹¹.

¹⁰ Original: “To be sure, as long as she was a student, Sylvia functioned splendidly – or seemed to. At twenty, invoking an image that later provided the title for her autobiographical novel, she would write to a friend that ‘I’ve gone around for most of my life as in the rarefied atmosphere under a bell-jar, all according to the schedule, four college years neatly quartered out in seasons.’ But the daughter of Otto Plath needed that bell-jar, needed the structure provided by school and college, needed her mother and teachers to set goals for her”.

¹¹ Original: “During the summer of 1953, she went to New York as an undergraduate editorial intern for *Mademoiselle* – an experience that exposed her for the first time to a chaotic, equivocal adult world in which the first thing authority figures demanded of her was simply that she be herself. And being herself, alas, was one thing that Sylvia was not good at. Butscher quotes Plath’s editor at *Mademoiselle* as saying that she had ‘never found anyone so unspontaneous so consistently... [Sylvia was] all façade, too polite, too well-brought-up and well-disciplined.’ In any event, removed from the closed system of accomplishment and approval within which she had operated for so long, Plath became unstrung”.

O autor reforça a ideia da necessidade da redoma de vidro, demonstrando o modo como Sylvia Plath lidava com a vida: sempre “presa”, “muito educada”, “muito disciplinada”. Trancada por suas tabelas e prazos, a menina do verão de 1953 não parecia se encaixar na vida urbana e movimentada de uma revista famosa, um dos motivos que culminariam em sua primeira tentativa de suicídio. No mesmo livro de Bloom, o nome de Susan Bassnett, citado anteriormente, volta a aparecer com o ensaio “Poetry and Survival” (publicado originalmente em 2005), onde comenta sobre o romance de Plath: “*A redoma de vidro* é um romance sobre uma tentativa de suicídio que falha; mas é também um romance sobre uma mulher que aprende como conviver com ela mesma e a como chegar a um acordo com o mundo, aquele mundo de destruição e horror descrito nas primeiras frases do livro” (BASSNETT, 2007, p. 209, tradução nossa)¹². Notemos como ambas as descrições sobre o romance de Plath diferem, estando em um mesmo contexto (no caso, o livro de Bloom): enquanto Bawer refugia-se nas características de introversão da autora, que culminariam na tentativa de suicídio, Bassnett foca no mundo em caos como o fator para o autoaniquilamento. Bassnett ainda complementa: “Sylvia Plath escreve a história do seu colapso e tentativa de suicídio em prosa; na poesia ela escreve sobre outros temas” (BASSNETT, 2007, p. 211, tradução nossa)¹³. De fato, Plath deixa que o suicídio carregue sua prosa com mais força, porém ainda é possível ver a sombra do tema a dominar muito de seus versos.

Nessa luta de sombras, entre prosa e verso, adentramos agora o espaço em que ambas as forças de Plath são discutidas por teóricos. Em 1972, Alfred Alvarez, colega e crítico da autora, dedica o prólogo de seu livro sobre suicídio a ela. É com a publicação de *O Deus Selvagem: um estudo do suicídio*, que Alvarez se distancia de Ted Hughes, antes seu amigo (e ponte para que Alvarez conhecesse Sylvia Plath). A família Hughes considerou ofensiva a forma como o crítico abordou o suicídio de Plath, por descrevê-lo com uma riqueza de detalhes “quase cinematográfica”. Muitos estudiosos da autora, como veremos mais à frente, também adotaram a mesma ideia de Hughes, criticando as palavras de Alvarez. Neste trabalho, por outro lado, enalteceremos o livro do crítico, não somente pelo prefácio belo e doloroso, mas, principalmente, pelo desenvolvimento de uma teoria a respeito do suicídio na literatura em um viés ainda não estudado. Alvarez montou a cena do suicídio de Plath com a riqueza de detalhes de um amigo próximo, que assistiu o seu corpo desmoronar dia após dia, enquanto sua escrita

¹² Original: “*The Bell Jar* is a novel about suicide attempt that fails; but is also a novel about a woman who learns how to live with herself and how to come to terms with the world, that world of destruction and horror that is described in the first sentences of the book”.

¹³ Original: “*Sylvia Plath writes her breakdown story and suicide attempt in prose; in poetry she writes other themes*”.

a devorava. Ouviu seus poemas lidos com o ódio do gênio do poeta que sofre diante da palavra, sentiu na pele o remorso da sua própria insuficiência diante da morte. É sob esse efeito, entorpecido pelo ar suicida de Sylvia Plath, e até seu próprio – o último capítulo do livro relata a sua própria tentativa “mal sucedida” –, que o autor compõe uma “anatomia do suicídio” na literatura.

Alvarez faz diversas referências aos poemas de Sylvia Plath, seja no prólogo ou no restante da obra, enfatizando a força com que *Ariel* foi escrito – sob um “impulso de morte”, uma “pulsão suicida” –, tendo ele próprio ouvido Plath declamar muitos desses poemas em encontros casuais. Os comentários do autor sobre *A redoma de vidro* serão abordados com mais precisão em momentos posteriores, contudo, diante da publicação do romance, Alvarez ressalta: “*The Bell Jar* estava concluído, revisado e entregue aos editores; ela falava dele com certo constrangimento, definindo-o como um trabalho autobiográfico de aprendiz que tivera de escrever para libertar-se do passado” (ALVAREZ, 1999, p. 35). Alvarez ressentido não ter visto o medo, a dor e a angústia que a assolavam no início daquele ano de 1963 e, por isso, coloca todo o ato final de Plath como um pedido de ajuda: “Se as coisas tivessem acontecido como deveriam – se o gás não tivesse anestesiado o vizinho de baixo, impedindo que ele abrisse a porta da frente para a moça australiana –, não há dúvida de que Sylvia teria sido salva. E eu acho que ela queria ter sido salva” (ALVAREZ, 1999, p. 49).

Enquanto Alvarez coloca a escrita de Plath como um “impulso de morte”, o autor Jeffrey Berman a relaciona com o termo *talking cure*. Em *Surviving literary suicide* (1999), Berman estuda diversos autores suicidas, tais como Ernest Hemingway, Virginia Woolf, e dedica um capítulo para a autora: “Sylvia Plath and the charge of art”. Para ele, Plath transforma a dor em arte e, através da sua escrita, as palavras a aliviam. Todavia, distanciando dessa ideia, ressaltamos um ponto importante que Berman observa sobre o romance: o tema do duplo. De acordo com o autor, o duplo ocorre a partir da personagem Joan (colega de Esther durante o seu estágio na revista em Nova York e também na clínica de recuperação): “Biógrafos de Plath têm notado que enquanto Joan Gillian foi baseada em um personagem real, seu suicídio é completamente inventado, sugerindo que Joan reflete o eu mais obscuro de Esther – e de Sylvia” (BERMAN, 1999, p. 154, tradução nossa)¹⁴. Desse modo, Joan seria o espectro suicida de Esther (e Sylvia), e, conclui o autor: “A justaposição do renascimento de Esther com a morte de Joan revela o pensamento tudo-ou-nada sintomático da ideação suicida” (BERMAN, 1999,

¹⁴ Original: “Plath’s biographers have noted that while Joan Gilling was based upon a real character, her suicide is entirely invented, suggesting that Joan mirrors Esther’s – and Sylvia’s – dark self”.

p. 154, tradução nossa)¹⁵. É após o suicídio de Joan que Esther se vê livre para sair do hospital psiquiátrico em que está internada, confirmando a ideia da necessidade da morte de um para a sobrevivência do outro. Essa leitura de Berman acaba por ecoar em algumas teses e dissertações, como será evidenciado adiante.

Para finalizarmos esta apresentação das discussões teóricas em livro sobre Sylvia Plath, temos a obra *Great writers: Sylvia Plath* (2004), de Peter K. Steinberg, e *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath* (2008), de Jo Gill. Steinberg discorrerá, de forma breve, sobre o percurso da autora: de como se tornou uma poeta, o período em que estudou na Smith College, casamento e vida na Inglaterra e, por fim, a sua “pós-vida” através do grande número de publicações póstumas. O caminho a ser percorrido é parecido na obra de Jo Gill, porém de forma mais aprofundada. A autora dedica um capítulo para discutir sobre as duas obras em prosa de Plath: *A redoma de vidro* e o livro de contos *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. Sobre o romance, Gill, assim como Berman, retoma a ideia do duplo na obra. O duplo não existe apenas entre Esther e Joan, mas coexiste em vários personagens: “Co-editores de Esther, Doreen e Betsy, sua chefe, Jay Cee, e Dr. Nolan – até mesmo a mãe de seu namorado, Mrs. Willard (...), Constantin, o ‘intérprete simultâneo’, e seu ‘duplo negativo’, Marco, o predador violento” (GILL, 2008, p. 81, tradução nossa)¹⁶. Além de Joan, Esther é duplo de Sylvia: “Esther não é uma persona inventada, mas uma voz que fala de e para o próprio eu de Plath. Ela tem a mesma função em relação a Plath como a de Joan em relação a Esther” (GILL, 2008, p. 83, tradução nossa)¹⁷. Assim como Joan era o espectro suicida para Esther, a protagonista atua como a menina suicida que se esconde nas memórias de Sylvia Plath. Com a função de exorcista da memória, o “alter ego”, “duplo”, de Plath, refaz seus passos em direção à redoma de vidro que parece, novamente, entorpecê-la naquele janeiro de 63.

A fama póstuma de Sylvia Plath não a fez alcançar grandes números nas teses e dissertações no Brasil. Até o presente ano, o banco de dados da CAPES arquiva um total de quatro teses e oito dissertações, com enfoques variados. Iniciaremos agora comentários sobre a visão acadêmica brasileira acerca das obras de Plath. Notamos que, novamente, a sua poesia ganha força muito maior do que a prosa, atingindo a maioria dos trabalhos a serem citados. A

¹⁵ Original: “*The juxtaposition of Esther’s rebirth with Joan’s death reveals the all-or-nothing thinking that is symptomatic of suicidal ideation*”.

¹⁶ Original: “*Esther’s co-editors, Doreen and Besty, then her boss, Jay Cee, than Dr Nolan – even her boyfriend’s mother, Mrs Willard (...) Constantin the ‘simultaneous interpreter’ and his ‘negative double’ Marco the violent predator*”.

¹⁷ Original: “*Esther is not an invented persona, but a voice which speaks from and for a part of Plath’s own self. She serves the same function in respect to Plath as Joan does in respect to Esther*”.

primeira tese escrita sobre Plath será retomada por grande parte dos autores posteriores, inclusive nesta pesquisa. Ana Cecília Carvalho, da Universidade Federal de Minas Gerais, escreve *A poética do suicídio em Sylvia Plath* em 1998, publicado em formato de livro pela editora da universidade em 2003, hoje esgotado nas livrarias. A tese de Carvalho introduz um conceito que nos cabe perfeitamente: “poética do suicídio”, que une, a partir de estudos da psicanálise e de teóricos da linguagem como Deleuze, o suicídio com os estudos da memória (“poética autobiográfica”). Em sua introdução, a autora pontua a ideia principal:

Além disso, uma escrita onde se encontra a multiplicação incessante do elemento ficcional ao longo de toda uma variedade de gêneros, perfila-se um limite que, ora Sylvia Plath busca ultrapassar, ora busca reencontrar. Esse limite aponta, de um lado, para a necessidade de reordenar, restaurar e reinventar o seu mundo interno ameaçado por um sentido que sempre escapa. Disso provêm as inúmeras possibilidades de “tradução” e representação simbólica que tornaram sua escrita possível. De outro lado, esse limite indica, também, que, ao escrever, Sylvia Plath arriscava-se a constantemente enfrentar a resistência que toda experiência interna oferece à significação. O impasse, aqui, sugere um embate insolúvel entre o impulso para dizer e o silêncio que parece existir no interior da linguagem, silêncio indicador da presença de morte (CARVALHO, 2003, p. 18).

Alvarez caracteriza a escrita de Plath como que tomada por um “impulso de morte”, e Carvalho segue a mesma linha ao colocar-nos frente à “presença de morte” que existe nas palavras de Sylvia. Eis, dessa forma, a *poética do suicídio* ou, conforme depreendemos a partir de Alvarez, a *escrita como suicídio*. A autora escolhe como foco os poemas de Plath, porém ainda mantém grandes menções ao seu romance. Sobre a poética do suicídio em si, discutiremos Carvalho com mais ênfase no terceiro capítulo. Neste momento, selecionamos um trecho em que ela discorre sobre o romance, para introduzirmos o tom da autora sobre Sylvia Plath e sua prosa:

Em mais de uma ocasião, Sylvia Plath alegou ter escrito esse romance para livrar-se do seu próprio passado, contribuindo para que visse nisso uma confirmação da natureza autobiográfica do livro. É certo que, como também confessou mais de uma vez, *The bell jar* era apenas um *pot boiler*, ou seja, tinha sido escrito com uma finalidade puramente comercial (CARVALHO, 2003, p. 67).

A autora parece retomar o que foi dito por Alvarez, em seu prólogo. Porém, como a relativizar a ideia autobiográfica, ainda coloca que talvez Sylvia Plath apenas quisesse publicar um *best-seller*. Sendo esse um dos sonhos da poeta, como coloca Hughes no prefácio de *Johnny*

Panic and the Bible of Dreams, ela queria “se tornar uma escritora proficiente, de alto poder, do tipo popular americano, cujas histórias poderiam aparecer em grandes jornais e ganhar enormes somas de dinheiro e dar para ela a sensação de ser uma profissional com um emprego real no mundo real” (HUGHES, 2008, p. 2, tradução nossa)¹⁸. Deixamos, neste momento, os estudos de Carvalho – a serem retomados posteriormente – para darmos continuidade aos demais.

O suicídio, tema ainda pouco estudado (de forma mais teórica) na literatura, é campo comum para os estudos da psicologia. A autora Silvia Maria Barile Alessandri, em *Um estudo psicanalítico acerca do suicídio por meio de Sylvia Plath* (2008), parte dos diários, cartas e manuscritos de Plath, para introduzir sua pesquisa sobre o tema do suicídio. A partir de considerações psicanalíticas, da teoria freudiana e do ensino de Lacan, Alessandri transforma o caso de Plath em estudo clínico. Sobre o suicídio também discute Marcio Markendorf, da Universidade Federal de Santa Catarina. Sua tese, *A invenção da fama em Sylvia Plath* (2009), coloca o suicídio em Plath como fator negativo diante de seus verdadeiros temas e obras. Fundamentado em uma discussão sobre a cultura, literatura e formas de consumo, Markendorf estabelece essa “invenção da fama”, quase como a dizer que há uma espetacularização do suicídio, ao invés de um reconhecimento real do trabalho de Sylvia Plath. Indo conforme a família de Hughes, o autor rejeita o prólogo de Alvarez e suas ideias, já que se aproximariam do que considera como “espetacularização”: “Alvarez descreve de modo cinematográfico aquelas que teriam sido as últimas horas da escritora norte-americana. A imagem da mãe que antes de se matar deixa o café da manhã no quarto das crianças é indefinidamente reproduzida pelo mundo – nas contracapas, orelhas de livro, introduções, posfácios” (MARKENDORF, 2009, p. 22). Sobre o romance, Markendorf propõe um novo gênero para caracterizá-lo: *roman à clé* (cf. MARKENDORF, 2009, p. 28), ou seja, disfarçado de ficção, a autora descreve eventos da “vida real”:

Tal técnica narrativa sempre deixaria pelo caminho as condições textuais, as chaves de leitura, que permitiram ao leitor decodificar as origens da *real-life* que o inspirou. Partindo desse pressuposto, o do semi-ficcional ou semi-autobiográfico, as “portas” de *The Bell Jar* foram arrombadas sem cuidado algum, sem técnica ou profissionalismo, atraindo para o edifício literário um sem número de curiosos (MARKENDORF, 2009, p. 28).

¹⁸ Original: “to become a proficient writer, of high-power practical, popular American type, whose stories could appear in the big journals and earn huge sums of cash and give her the feeling of being a professional with a real job in the real world”.

Se a fama póstuma de Sylvia Plath é negativa devido ao seu suicídio, obviamente que, para Markendorf, seu romance relatando uma de suas tentativas seria também um caminho para “atrair curiosos”. Sendo o nosso mais um trabalho com foco no suicídio, vamos na contramão das reflexões de Markendorf, isso porque, diferentemente do autor, ressaltamos aquilo que, assim como Alvarez e Carvalho comentam, é de fato uma força maior na escrita de Plath. Ao colocar a angústia diante do suicídio como foco, estamos apenas reforçando os ecos que percorrem as palavras, sejam em verso ou em prosa, em vida ou em morte, diários ou cartas, de Sylvia Plath.

Por fim, a última tese publicada sobre a autora é, também, de 2009. A professora Anélia Montechiari Pietrani, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, une Sylvia Plath com Ana Cristina Cesar em *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos* (tese defendida na UFF, que também viria a ser publicada em livro): “duas autoras suicidas que, por seu talento, tornaram-se expoentes da poesia lírica brasileira e norte-americana do século XX e entrelaçaram em seus textos imagens de loucura, morbidez, amor, morte, palavra-corpo” (PIETRANI, 2009, p. 15). Utilizaremos os estudos de Pietrani, assim como os de Carvalho, com mais ênfase em capítulos posteriores, contudo vale aqui uma introdução de seus estudos. Sobre a escolha dessas duas poetisas em específico, deixemos que Pietrani coloque sua justificativa:

Uma poeta. Seus poemas são vida e – ironia paradoxal – a morte da vida. Encarna no texto um eu às voltas com o romantismo. Encara as dúvidas sobre a impessoalidade ditada pelas novidades teóricas do *New Criticism* e Estruturalismo. Escreve cartas a outra mulher, fazendo e falando de literatura. Faz ensaios críticos com afinadas e rigorosas análises sobre o (seu) fazer poético. Mulher bela e jovem, passa por clínicas. Poeta reconhecida, este é o limite: suicida-se aos 30 anos.

Duas poetisas: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath. Impossível identificar nas linhas acima os traços que se distinguem uma de outra, pela similitude biográfica de ambas (PIETRANI, 2009, p. 121).

Além da marca suicida comum em ambas, Ana Cristina Cesar era leitora de Sylvia Plath. Em *Crítica e tradução*, Cesar chega até mesmo a publicar traduções de alguns poemas de Plath e a comentar, brevemente, um pouco de sua forma poética. Por mais que tenha o foco na poesia, Pietrani percorre cartas, diários e biografismos das escritoras em questão. Desse modo, seu estudo será utilizado como ponto-chave na discussão mais aprofundada nos ecos biográficos de Plath e como atuam em sua obra. A ideia de “máscaras”, que dá título ao capítulo em questão, é retirada, em parte, de uma fala de Pietrani:

a Sylvia ingênua das *Letters Home*, bem diferente da Sylvia ferina das páginas dos diários (ou da autora de *A redoma de vidro*, ou da criadora de *Ariel...*), é ampliada mais ainda quando pensamos nos responsáveis por seus escritos: mãe e marido que, certamente por interesses diversos (corretos, éticos ou não, o que não vem ao caso), *desejavam construir máscaras para uma “certa” Sylvia Plath* e, certamente, para si mesmos (PIETRANI, 2009, p. 97, grifos nossos).

A ideia de mascaramento imposta pela própria família de Plath ficará mais evidente conforme avançarmos, contudo, temos aí o cerne para a discussão: quantas máscaras já nos servimos, até o momento, de Sylvia Plath? Seguimos para o percurso final do caminho acadêmico, chegando às dissertações sobre a autora. As publicações a que tivemos acesso iniciam-se em 2008. A autora Sarah Casagrande em *A poesia de Sylvia Plath: tradução e recepção de Lady Lazarus e Words por graduandos de curso de licenciatura em Letras* (Universidade Estadual de Maringá), parte de dois poemas de Plath para discutir conteúdos mais vinculados à formação do leitor – sua recepção e tradução – em alunos da graduação. Como escapa dos alcances literários em si, passemos para as próximas publicações.

Em *A presença do corpo na cena da morte: uma análise da escritura nos poemas de Ariel*, dissertação defendida na Universidade Estadual Paulista – UNESP (2008), Marcia Elis de Lima Françoso analisa a imagética do corpo e da morte no último livro de Sylvia Plath. Ao estabelecer um vínculo entre morte e escrita, a autora chega muito próximo daquilo dito por Alvarez sobre a escrita e o *suicídio* em Sylvia Plath. Apesar da soma dos fatores darem o mesmo resultado (na grande maioria dos casos), vale ressaltar que morte e suicídio apresentam diferenças relevantes ao serem estudados. Sob o mesmo escopo literário, José Mariano Tavares Junior, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, apresenta *A performance do suicídio em Ariel, de Sylvia Plath* (2011). O mesmo palco continua montado, a “poesia performática” segue como um ritual que reconstrói a experiência privada do autor. Assim, percorrendo campos teóricos mais próximos da memória e da autobiografia, Tavares Junior aproxima suicídio, escrita e vida em seu trabalho. Sobre *The Bell Jar*, o autor apresenta algumas novas teorias de classificação possíveis:

no caso de *The Bell Jar*, a superposição de diversos enredos extraídos da experiência real funde várias formas romanescas para dar origem a um gênero híbrido. À vista disso, o único romance escrito pela poeta pode ser avaliado como um *Bildungsroman* (romance de formação ou educação que retrata os vários processos de maturação de um jovem); um *Künstlerroman* (romance que retrata os processos de formação de um artista, da infância à maturidade); um *romance picaresco* (que retrata os movimentos do pícaro dentro de um

determinado espaço geográfico, satirizando a sociedade em que vive); e, finalmente, um *Schlüsselroman* (romance de ficção no qual as pessoas reais são apresentadas com nomes fictícios).

Embora não se define por este ou aquele gênero, *The Bell Jar* parece aproximar mais do que se entende por *Schlüsselroman* – também conhecido como *livre à clef* ou *roman à clef* –, uma narrativa que satiriza eventos e pessoas reais escondendo-as sob disfarces e nomes fictícios (TAVARES JUNIOR, 2011, p. 42).

A ideia de Markendorf é retomada pelo autor, ao considerar, ao final de suas especulações, o romance como um *roman à clef*. O empecilho para a classificação do romance nesse gênero se dá devido à explicação em sequência: “narrativa que satiriza eventos e pessoas reais”. Quando comparamos muitos eventos e pessoas presentes no romance com as descrições em diários e cartas, temos uma relação muito próxima e exata, fugindo da ideia da sátira ou invenção. Ou estaria Sylvia Plath satirizando até mesmo em cartas e nas intimidades de seu diário? A questão continua(rá) a vagar, sem encontrar resposta exata. Especulamos, tentamos encontrar moldes que se encaixem, mas a definição *ipsis litteris* escapa muitas vezes.

Ainda sobre morte e escrita, Jenifer Evelyn Saska, da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, aborda a *Escritura e morte na poética de Sylvia Plath* (2016). A partir de três poemas de Sylvia Plath: “Lady Lazarus”, “Cut” e “Fever 103°”, Saska discorre, de início, sobre a poesia confessional, os recursos mitológicos, históricos e sociais presentes nos poemas, para alcançar a sua relação com a morte, seja de forma imagética ou temática. Por fim, a autora ressalta a experiência com a escrita, reforçando a ideia da morte como uma força constitutiva na poética de Plath. Novamente, a ideia de escrita e morte é estabelecida, recolocando, mais uma vez, a sombra da figura macabra a sussurrar para a poeta os versos a serem escritos, com a dor de uma ferida, o poema seguinte. Enquanto o jorro da ferida aberta não estanca, ela continua a escrever. Até o momento final, em que o cheiro acre enoja, marca as cadeiras e mesas, enegrece a visão da autora que busca salvação no encontro final com a morte.

Finalizamos esse percurso acadêmico com as quatro dissertações restantes. Sandra Bernardes Puff, da Universidade de Santa Catarina, escreve *Dentro da redoma de vidro: o duplo no romance de Sylvia Plath* (2010). Em uma leitura psicanalítica e embasada por estéticas culturais, a autora, assim como Berman sugeriu em seu livro, aborda o duplo no romance. Para ela, o tema se apresenta seja por meio da ideia de alter ego, dupla personalidade, pseudônimo, narcisismo, imagem e reflexo ou elementos místicos (tais como o espelho e a máscara). Mais uma vez, temos a ideia do suicídio de Esther relacionado à “loucura” ou “declínio mental”, tema para as próximas discussões. E, sobre a mesma ideia de loucura, em *Breakdown and Recovery: female madness in Sylvia Plath's The Bell Jar and Susanna Kaysen's Girl*,

Interrupted (2013), Fernanda Moreira da Silva coloca a insanidade como um resultado de anseios e pressões externos de protagonistas “psicologicamente instáveis”. Para a autora, a “loucura” de Esther é causada pela pressão de uma sociedade patriarcal, que a leva a viver em condições insatisfatórias de negatividade, além de ser, novamente como já apontaram outros autores, considerada uma menina “mimada”, com pouca estabilidade para lidar com os problemas. Assim, com base na crítica feminista e na teoria psicanalítica, Silva aborda o desequilíbrio emocional das protagonistas de ambos os romances.

Ainda a ouvir os ecos da loucura e da teoria psicanalítica, nos deparamos com a ideia de trauma. É partindo desse termo que Mariana Chaves Petersen, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRS, escreve *The loss of Language in Sylvia Plath's Narrative: Woman's Experience and Trauma in The Bell Jar, "Tongues of Stone", and "Mothers"* (2017). Assim, analisando a perda da escrita e da leitura em Esther, Petersen estabelece uma relação entre as teorias do feminismo com a melancolia e o trauma. O estado psicológico de Esther torna-se resultado de uma experiência, enquanto mulher, em um mundo masculino. Sua luta entre a vida e a morte perpassa a sua luta pela linguagem, que vai perdendo assim que os momentos de angústia se tornam mais avassaladores. Os dois contos selecionados pela autora (“Tongues of Stone” e “Mothers”), reafirmam a figura de Esther, seja pela própria repetição do nome (em “Mothers” a protagonista também é chamada de Esther), ou pelo contexto que se repete (em “Tongues of Stone” a narrativa se passa em um hospital psiquiátrico).

Para o fim, deixamos o trabalho de Raíssa Varandas Galvão, da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, que, diferentemente dos demais, escolhe o diário como foco. Em *A escrita de si nos diários de Sylvia Plath* (2015), a autora analisa os diários pertencentes à fase adulta de Plath (1950-1962), para alcançar a ideia de uma “escrita de si”, ou seja, como o processo de construção do eu pode ser evidenciado a partir de um “arquivamento de si”. Longe de considerar o diário como verdade absoluta, Galvão observa: “ao escrever, o/a diarista filtra, portanto, alguns aspectos e organiza outros, a fim de dar sentido a sua narrativa. Como vimos até aqui, no entanto, essa organização e sentido são artificiais, *uma construção*” (GALVÃO, 2015, p. 78, grifos nossos). O que nos leva para um segundo ponto considerado pela autora: “Assim, é preciso ter em mente que, embora Sylvia Plath tenha recorrido a aspectos biográficos para compor seus textos, o eu que ali é representado apresenta-se ficcionalizado, como parte de uma *invenção literária*” (GALVÃO, 2015, p. 84). Seja uma “construção” ou “invenção literária”, muitas vezes, ao abordarmos o gênero diário buscamos uma verdade absoluta que não existe. Sylvia Plath deixava muito claro que o seu diário era também lírico, poético, e,

muitas vezes, ficção. Entre atos vividos, sua escrita varia o tom. Não temos apenas relatos descritos com a precisão de uma notícia de jornal, mas sim um escritor que parece brincar entre a vida e a ficção em páginas de confidência. Ficamos presos, mais uma vez, na teia de palavras de Plath.

Por isso, a grande questão que surge, a partir de tantas vozes ouvidas, é: ao escrever *A redoma de vidro*, estaria Sylvia Plath descrevendo sua vida com todas as letras (uma autobiografia), ou brincando de autoficção? A questão, mais uma vez, permanece. Entramos, nesse momento, na discussão biográfica de Sylvia Plath. Seja pelo suicídio, pelo relacionamento conturbado com um poeta ou pelas palavras de angústias, Plath se tornou foco preferido de biógrafos, que tentaram (e ainda tentam) descrever a vida dessa figura tão importante da literatura americana.

1.2 A máscara em descrição

As máscaras em análise demonstraram como Sylvia Plath vem sendo dissecada através de academicismos. Mantemos seu corpo estendido na maca, mas tiramos a venda acadêmica e “científica” que nos limita. Avançamos, sem desculpas, pelos caminhos mais íntimos, pelas frestas escondidas, pelas marcas e arranhões ocultos por debaixo da máscara. Desse modo, notamos a cor do seu cabelo e como o descoloria, o modo como deixava os braços bronzear antes de um encontro, a marca na bochecha daquela tarde sozinha, o ritual fúnebre ao abrir a tampa do fogão. Cada detalhe é descrito com a precisão de alguém que estuda, invade, recria uma vida. A partir de agora, evidenciaremos como as biografias de Sylvia Plath colocam, recolocam e deslocam as máscaras sobre o seu rosto. Em uma contagem rápida, entre os títulos mais famosos, é possível encontrar um total de dezesseis biografias sobre a autora. A justificativa para um olhar mais específico sobre esse tipo de obra se dá, justamente, porque é através da biografia que se criam mitos, figuras e personalidades. Quantas Sylvias não foram, e estão sendo, manipuladas pelas grandes mãos do biógrafo que, por trás das cortinas, comanda suas ações?

Quando o leitor passa a aceitar, passivamente, as palavras que lhe são dadas pelos olhos de terceiros, esquece-se que há ali uma figura que também teve voz, viveu, e não foi manipulada, seja pela família ou por demais estudiosos curiosos com o caso. Antes de negar o que é dito pelas biografias, pretendemos aqui evidenciar como uma mesma vida pode ser reconstruída, uma, duas, cinco, dezesseis vezes ou mais. A cada livro escrito, e toda a sua venda

exorbitante, muitos se esquecem da obra verdadeira da autora, de seus poemas e romance. Tal contraste, entre a visão de terceiros e aquela da própria autora, ficará mais evidente conforme avançarmos neste capítulo. Iniciamos o caminho das biografias sobre a suicida, a mulher traída e, *também*, escritora, Sylvia Plath.

Devido ao grande número de biografias, e ao fato de hoje muitas delas estarem indisponíveis, não houve a leitura de todos os textos mencionados. Para nos auxiliar no modo como cada biografia constrói Plath, utilizaremos como uma espécie de guia o livro *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia* (edição brasileira de 2012, publicação original de 1994), de Janet Malcolm. Em um estudo sobre as biografias já publicadas sobre a autora, Malcolm escreve esse texto comentando a sua própria trajetória enquanto biógrafa, suas conversas com os demais escritores e com a própria família de Hughes (no caso, a irmã de Ted, Olwyn Hughes, que detinha todos os direitos sobre Sylvia Plath na época). Por mais que os comentários de Malcolm, em sua maioria, acabem sendo objetivos, vale ressaltar que, independente de ser um estudo sobre biografias, a autora é também biógrafa, e, portanto, muito da sua opinião aponta para a sua própria reconstrução da vida de Sylvia Plath. A dualidade Plath *versus* Hughes aparecerá frequentemente nas obras mencionadas e Malcolm, por exemplo, poderia ser considerada *team Hughes*, como a própria confirma: “como o leitor sabe, eu também escolhi um lado – dos irmãos Hughes e Anne Stevenson – e também recorro a minhas simpatias e antipatias em apoio de minha escolha” (MALCOLM, 2012, p. 194). Desse modo, avisados dos desvios, damos início ao trajeto.

Ao seguir uma cronologia, a obra de Edward Butscher aparece como ponto de partida. Em *Sylvia Plath: method and madness*, publicado em 1976 (13 anos após a morte da autora), Malcolm ressalta que o autor teve problemas não somente com os irmãos Hughes e a sra. Plath, mas também com “as pessoas que lhe fizeram revelações sobre Sylvia Plath, Hughes, Olwyn e a sra. Plath, e depois ficaram horrorizadas ao ver suas palavras impressas” (MALCOLM, 2012, p. 184). A proximidade da morte da autora com a publicação da biografia é salientada acima justamente devido a isso: as pessoas sobre quem se estava falando continuavam vivas. Sylvia Plath morreu naquela madrugada de fevereiro, mas sua mãe, seu marido e filhos, continuavam vivos para ler, ouvir e serem indagados sobre qualquer fato publicado. É por isso que a publicação de Butscher foi extremamente criticada pela família e colegas. O autor ainda publicou *Sylvia Plath: the woman and the work* um ano após a publicação da primeira biografia.

Dez anos depois, Linda Wagner-Martin publica *Sylvia Plath: a biography* (1987). Seguindo os comentários de Malcolm, o prefácio da edição evidenciava a dificuldade de

negociação com o espólio de Sylvia Plath, mantido por Olwyn e Ted Hughes. Isso porque o trabalho do biógrafo deveria passar pelas mãos da família, tanto para terem acesso a determinados manuscritos ou documentos, como também para conseguirem a aceitação para a publicação. Malcolm traz também o posicionamento de A. Alvarez diante da obra de Linda: “elogia a destemida Linda Wagner-Martin por ter enfrentado o espólio e escrito um ‘relato biográfico levemente feminista mas afora isso cuidadoso e imparcial’ (note-se o ‘mas’), produzindo um retrato ‘cheio de admiração e perdão’” (MALCOLM, 2012, p. 34). O posicionamento de Linda Wagner-Martin é colocado em contraste com o de Anne Stevenson, a biógrafa em sequência.

Anne Stevenson publica *Bitter Fame* em 1989, e a grande diferença entre ela e Wagner-Martin é que Stevenson, ao contrário, aceitou as limitações impostas pela família Hughes. O que leva Malcolm a comentar (e inserir, novamente, o comentário de Alvarez): “A apática Anne Stevenson, em contraste, é censurada por ter cedido à pressão da irmã malvada, escrevendo um livro que Alvarez define como ‘mais de 350 páginas de depreciação’” (MALCOLM, 2012, p. 34). Enquanto Linda Wagner-Martin avançava sobre os limites impostos pela família Hughes, Stevenson os aceitava passivamente e, conseqüentemente, enquanto Wagner-Martin conseguia as graças do público, Stevenson não. Isso porque, como aponta Malcolm, Stevenson queria desfazer a “lenda perversa” de Sylvia Plath:

Quando *Bitter Fame* foi publicado, declarando que pretendia “dissipar o miasma póstumo de fantasia, rumores, política e mexericos macabros” que alimentava a “lenda perversa” de Sylvia Plath, não surpreende que o livro não tenha sido recebido de braços abertos. O mundo não gosta de dissipar as fantasias, os rumores, a política e os mexericos macabros que se apegam, e ninguém queria ouvir dizer que na verdade Ted Hughes era bom e Sylvia Plath era má (MALCOLM, 2012, p. 31).

Não apenas como justificativa para a não aceitação do público diante da publicação de Stevenson, notemos também, no trecho acima, uma justificativa para todo o trabalho dos biógrafos sobre a autora: o mistério da morte, das traições, das possíveis agressões, mantém-se escondido e não deve ser revelado. Ainda é preferível acreditar na lenda de um marido ruim, de uma mulher submissa e de ciúmes doentios que a levaram à loucura, do que retirar o pano, quebrar o pacto, assumir que não é mais fantástico o mistério que guardava aquele apartamento de encanamento ruim.

Em 1991, com a publicação *The Haunting of Sylvia Plath*, Jacqueline Rose volta a incomodar os irmãos Hughes: “o livro de Jacqueline Rose é movido por uma revigorante hostilidade contra Ted e Olwyn Hughes” (MALCOLM, 2012, p. 193), e a biógrafa continua:

Embora seja uma crítica de prestígio, muito original, aos olhos dos irmãos Hughes, Jacqueline Rose era apenas mais uma a juntar-se à matilha dos perseguidores e torturadores de Ted Hughes, e os dois se opuseram à publicação de *The haunting of Sylvia Plath* com a habitual – ferocidade desastrada. Primeiro, tentaram revogar a permissão para a citação dos quatro poemas, e depois, quando isso fracassou (“Legalmente, depois de concedida, a permissão passa a valer como um contrato, e eu já tinha pago por ela”, contou-me Jacqueline Rose), tentaram convencê-la a fazer mudanças em seu texto (MALCOLM, 2012, p. 191).

Não somente negando a publicação de determinados textos, a atitude da família ia até o ponto de reorganizar, apagar e reestruturar o próprio texto do biógrafo. A ideia de máscara em descrição volta a soar perfeitamente, neste momento, quando é possível notar o trabalho por trás de cada detalhe (d)escrito sobre Sylvia Plath. Enquanto a família Hughes tentava impor um molde para aqueles que queriam falar sobre a escritora, os biógrafos, em sua maioria, preferiam atender à demanda do público e recriar uma Sylvia baseada nos assuntos que mais lhes interessavam: suicídio, relacionamento, traições. Desse modo, ao tentar escapar das garras da família Hughes, a biografia de Jacqueline Rose é elogiada, considerada uma “realização brilhante” (cf. MALCOLM, 2012, p. 194).

O ano de 1991 não foi fácil para a família Hughes, tendo mais duas outras publicações: *The death and life of Sylvia Plath*, de Ronald Hayman, e *Rough magic: a biography of Sylvia Plath*, de Paul Alexander. Sobre ambas, Malcolm ressalta: “o livro de Hayman, *The death and life of Sylvia Plath*, é tão venenoso quanto o de Alexander, *Rough magic*, mas é escrito de forma mais elíptica e menos grosseira” (MALCOLM, 2012, p. 182). O livro de Hayman ficou marcado pela perseguição a Ted Hughes e aos comentários sobre suas relações com Assia Wevill (amante de Hughes enquanto esteve casado com Sylvia Plath). A partir dos comentários de Malcolm, podemos inferir que ambas as biografias conteriam um tom acusatório sobre a família Hughes, principalmente sobre Ted e seus casos extraconjugais.

O próximo livro na lista cronológica é o da própria Malcolm, em 1994. A autora, além de comentar sobre as demais biografias já publicadas, também insere vários comentários de Plath sobre Ted. Talvez em uma tentativa de minimizar as críticas, Malcolm escolhe justamente os momentos em que Sylvia ressalta a força avassaladora que foi sua paixão pelo poeta. Recriando a ideia de Catherine e Heathcliff (casal protagonista do clássico *Wuthering Heights*

(1847), de Emily Brontë), Malcolm seleciona os trechos em que Sylvia o coloca como seu próprio Heathcliff. Assim, dominada por uma paixão violenta e doentia, como os protagonistas do romance de Brontë, o relacionamento de Ted e Plath iria muito além de um mero caso de possíveis traições ou ataques de ciúmes, mas sim acarretaria uma ligação *de alma* – como é retratado no romance do século XIX, em que nem mesmo a morte pode separá-los por muito tempo, levando Heathcliff a, metaforicamente, se matar diante da perda de Catherine. Ted, entretanto, viveu por muitos anos sem sua “Catherine”, mas a essas comparações e comentários, Malcolm se abstém.

Sobre o único romance de Plath, a biógrafa escreve:

O romance é um libelo contra os anos 50 nos Estados Unidos. É uma crônica sobre o colapso, a tentativa de suicídio e a “recuperação” de sua heroína, Esther Greenwood, e é narrada por Esther numa voz que tem todo o desdém da voz de *Ariel*, embora não sua beleza aguda e nem sua autoridade. O livro tem uma puerilidade superficial, uma facilidade enganosa: pode ser lido como um livro para moças. Mas é um livro para moças escrito por uma mulher que foi e voltou do inferno, disposta a vingar-se de seus torturadores. É um livro para moças repleto de veneno, vômito, sangue e muitos volts de eletricidade (a eletrocussão dos Rosenberg e os terríveis tratamentos de choque de Esther aparecem ironicamente associados), e povoado por homens asquerosos e mulheres mais velhas francamente patéticas (MALCOLM, 2012, p. 40-41).

Novamente parecendo escolher ecos na obra de Emily Brontë, Malcolm sugere que o romance de Plath seria sobre uma moça que “foi e voltou do inferno”, assim como ocorre com muitas das interpretações de *O morro dos ventos uivantes*¹⁹. Assim, tendo que enfrentar, novamente, o mundo real – que, como o de Catherine, lhe é tortuoso –, Esther deseja vingar-se dos torturadores. A ideia de colapso, das tentativas, seria aqui indicador da falha nesse desejo de vingança? Ou é justamente por tentar morrer que a culpa se alastraria pelos que ficaram e, com isso, seu desejo seria realizado? Os comentários de Malcolm não avançam nesse sentido, contudo, sob o enfoque da ideia de “colapso”, a biógrafa conclui: “em *The bell jar*, ela nos transmite como é enlouquecer” (MALCOLM, 2012, p. 76). E, mais uma vez, a loucura, o desequilíbrio mental, voltam a assombrar Esther e Sylvia Plath em sua prosa.

¹⁹ No artigo “*Wuthering Heights* e a tradição romântica: o satã byroniano e o inferno reconfigurado no romance de Emily Brontë” de Lara Amaral e Willian André, em uma tentativa de interpretar o romance de Emily Brontë como pertencente ao Romantismo, discutimos, dentre outros tópicos, a forte presença da dualidade paraíso x inferno na obra. Enquanto Catherine seria a representação do paraíso ao casar-se com Edgar Linton, Heathcliff manteria sua proximidade com o mau e o inferno. A protagonista, por mais que lute para manter-se no “paraíso”, não consegue se afastar da força avassaladora que Heathcliff tem sobre ela. O amor entre os dois a faz ir e voltar do inferno, seja na ausência ou presença de Heathcliff (artigo disponível na Revista E-scrita, v. 7, p. 105-118, publicado em 2016).

Após um intervalo de vinte anos, Elizabeth Winder publica *Pain, parties, work: Sylvia Plath in New York, Summer 1953*, em 2013. A biografia de Winder seleciona justamente o período retratado em *A redoma de vidro* para ser contado – em seus mínimos e, muitas vezes, irrelevantes, detalhes. O texto de Winder é formado a partir de entrevistas com colegas que conheceram Sylvia, sejam meninas com quem conviveu durante aquele tempo em Nova York, diretores da revista ou apenas pessoas que a viram uma vez ou mais durante aquele verão. Ao selecionar o ano de 1953, esperamos que a tentativa de Plath (e toda a sua repercussão em jornais) seja o grande centro da obra, porém, Winder parece negar esse fato. Com o foco muito mais nas roupas, maquiagens e comida, a biógrafa relata a vida de Sylvia Plath em seus momentos mais irrelevantes: o que ela comia, qual o vestido que preferia para sair com garotos, a marca do batom sempre a delinear seus lábios finos. Se o próprio suicídio fica escondido atrás desses outros holofotes, a escrita de Plath é ainda menos comentada.

Antes de apresentarmos a última biografia lançada sobre Plath, vale ressaltar que a pesquisa inevitavelmente contém lacunas a serem preenchidas. Mesmo que o número de biografias sobre a autora seja maior, ainda é possível partir das dezesseis selecionadas para termos uma ideia do tamanho do fenômeno que se tornou. Infelizmente, a coletânea de biografias publicadas não fez com que Sylvia Plath se tornasse, também, um fenômeno com sua escrita. Considerada grande nome da literatura estadunidense, muitas vezes ela é apagada, desconhecida, em outras nacionalidades – ou fora do seu renome enquanto poeta. A título de curiosidade apenas, deixamos aqui as obras não comentadas, mas encontradas durante o percurso da busca: *Sylvia Plath: A beginner's Guide* (2001), de Gina Wisker; *Her Husband* (2003), de Diane Middlebrook; *Sylvia Plath: a biography* (2004), de Connie Ann Kirk; *Sylvia Plath* (2004), de Peter K. Steinberg; *Lover of Unreason: Assia Wevill, Sylvia Plath's Rival and Ted Hughes* (2006), de Yehuda Koren e Eilat Negev; *Mad Girl's Love Song: Sylvia Plath and life before Ted* (2013), de Andrew Wilson.

A mais recente biografia sobre Sylvia Plath é publicada em 2015, por Carl Rollyson. Em *Ísis Americana: a vida e a arte de Sylvia Plath*, o autor justifica o porquê de sua biografia se distanciar das demais: “tentei me concentrar na intensidade da pessoa que ela foi, restringindo minha abordagem dos seus escritos a textos cruciais que auxiliam na minha narrativa” (ROLLYSON, 2015, p. 13). Sob o foco da “intensidade da pessoa” que foi Plath, Rollyson a descreve como a “Marilyn Monroe da literatura moderna” (ROLLYSON, 2015, p. 15). Isso porque Plath teria sonhado mais alto que as demais (no caso, o autor faz uma comparação com uma outra poeta da época de Sylvia, Anne Sexton – também suicida). É

partindo da relação com Marilyn Monroe que chegamos na justificativa para o título “Ísis Americana”: “Ísis, sobretudo em sua mais remota encarnação egípcia (antes da imposição do mito de Osíris), parece uma metáfora perfeita para Plath, já que a mitologia inclui a associação da deusa com todos os níveis da sociedade, ricos e pobres” (ROLLYSON, 2015, p. 252). Enquanto Malcolm e a grande maioria colocava Sylvia Plath como submissa, calada e silenciosa diante das atrocidades de sua vida, Rollyson eleva a escritora a nível de “deusa mitológica”:

Os biógrafos se equivocavam na construção de Plath, tornando-se obcecados por seus problemas psicológicos, pelo que Ted Hughes lhe fez – e o que um fez ao outro, com Janet Malcolm liderando o time dos que supõem que, de alguma forma, é impróprio desenterrar a vida de uma “mulher silenciosa” que não pode falar por si mesma. *Na verdade, Plath queria ser totalmente conhecida* (ROLLYSON, 2015, p. 16, grifos nossos).

Permanecemos entre dois extremos: a mulher submissa e a deusa prestes a eclodir. O desejo de reconhecimento, de fato, era grande em Plath. Entretanto, como indicam seus diários e demais manuscritos da época, Ted conseguiu publicar livros, poemas, e alcançar o reconhecimento que ela tanto desejara muito antes. Longe de invejá-lo, seu tom é sempre de muito orgulho por estar casada com um gênio, um “grande poeta”, como considerava Hughes. O que nos faz repensar a afirmativa de Rollyson sobre a relação entre o casal: “Embora tenha entrado no casamento achando que ela precisava dele para complementá-la, aos poucos Hughes percebeu que seu papel era atuar como consorte na mitologia da esposa” (ROLLYSON, 2015, p. 16). A ideia de “Ísis” talvez tenha se originado a partir das próprias palavras de Plath, que, em 1956, coloca em seu diário: “Depois eu estava de casaco preto e boina: Isis desolada, Isis perdida, caminhando pela rua escura estéril” (PLATH, 2017a, p. 272). De forma inversa à postura de Rollyson, Sylvia se vê como a deusa desolada e perdida que caminha solitária por ruas escuras. Toda a grandiosidade da ideia mitológica é dissipada, reconstruída, pelos olhos de terceiros. Todavia, ao assumir um lado, delimitar o que está certo ou errado diante das afirmativas de biógrafos, seria repetir seu mesmo equívoco: nunca sabermos até que ponto Plath se regozijava com a fama de Ted, ou se o próprio Hughes se importava em ser referência, ou enalço, de sua esposa.

Em uma tentativa de engrandecer Sylvia Plath, Carl Rollyson peca pelo exagero. Os demais pecam pela falta e submissão colocadas no papel da mulher-esposa-traída e escritora em diminutivo. Mitos são criados, figuras são deformadas para servir aos moldes pré-estabelecidos e esperados pelo público. Como coloca Frieda Hughes em seu poema a abrir nosso capítulo: a boneca suicida de Sylvia continuar a caminhar pelas estradas do Smith, entrar

no sótão, abrir a tampa do fogão para, mais uma vez, satisfazer aqueles que a assistem. A passividade da grande maioria dos leitores faz com que as palavras de outros sejam aceitas sem críticas, dúvidas ou questionamentos. Ao lermos uma, duas, três ou dezesseis obras sobre a mesma figura, é preciso estar ciente de seus posicionamentos e intenções. Recriamos a mesma boneca com diversas cores e tons, descrevemos aqui seus atos *in media res* ou *ultimas res*, contudo, a inversão dos fatores não altera o resultado final.

Talvez vista como “infelizmente” por alguns, foi a morte de Sylvia Plath, muito provavelmente por ter sido um suicídio, que a levou a ganhar grande fama e ser mais publicada. Ted Hughes, apesar dos comentários de traições, foi um homem que amou e a influenciou em sua escrita (seja com seus exercícios de escrita, paciência com as fases de bloqueio, ou pela dor e raiva ao final do casamento, servindo como força motriz para muitos de seus poemas). Aceitar tais fatos, diferentemente de diminuir a figura da autora, é apenas uma forma de confirmarmos o que pode ser comprovado. Em vida, Plath publicou apenas um livro de poemas e um romance (de autoria escondida por pseudônimo), enquanto após a sua morte, sua obra se tornou amplamente divulgada e traduzida para demais países.

A cada leitura de Sylvia Plath, seja em prosa ou em verso, temos a vontade de (re)criá-la, mas sem aceitarmos o fato de que isso já foi feito: a menina de Boston nasceu em 1932, viveu períodos conturbados em 1953, casou-se pouco depois, foi mãe de dois filhos e morreu pelas próprias mãos em uma madrugada gélida de 1963. Os fatos são sempre os mesmos, retomados ora pela visão de um, ora pelo comentário de outro. Lemos sua obra completa, invadimos seus diários e cartas, a fim de encontrarmos o que ainda não foi dito, a palavra escondida na entrelinha. Nessa ânsia de buscar o não dito, muitos escreveram a sua própria versão da história. Assim, tendo delimitado tantas Sylvias, finalmente deixemos que a sua própria voz (manipulada por editores, familiares, mas ainda assim muito mais sua do que de biógrafos ou acadêmicos) ecoe *in memoriam* através das discussões que seguem.

1.3 Memória e biografia: a descrição em análise

A publicação de *The Bell Jar* e, principalmente, o reconhecimento de sua verdadeira autoria, fez com que as relações entre autobiografia e ficção se estreitassem ao máximo, quase ao ponto da afirmação concreta do gênero. A morte tumultuosa de Plath e a descoberta de um romance sobre suicídio levou o público a, sem reservas, estabelecer ligações imediatas entre o

romance e a própria vida da autora. Tomada de pavor diante da imagem que lhe foi dada através das palavras da filha, a mãe de Sylvia, Aurelia Plath, decide publicar um volume de cartas a fim de evidenciar um lado desconhecido, ou esquecido (talvez até “inventado”) da escritora. Em 1975 é publicado *Letters home*, um conjunto de cartas da autora, em sua maioria para sua própria mãe, contando detalhes de sua vida diária. Nunca traduzida para o português, a edição seguia esgotada até 2016. É em 2017 que Karen V. Kukil, a mesma responsável pela edição dos diários de Sylvia Plath, organiza um grande volume de cartas, dividido em duas partes, para uma nova edição. Até o momento, o primeiro volume já foi lançado, contendo cartas desde a infância de Plath (1940) até o ano de 1956²⁰.

Mais uma vez a ideia de máscaras nos cabe, pois em uma tentativa de (re)moldar a figura exposta de Sylvia Plath, sua própria mãe lhe (re)forma e (de)forma em *Letters home*, em busca de “salvar” a imagem de si mesma. Ainda assim, durante a leitura das cartas, notamos várias lacunas: cartas perdidas, trechos apagados ou apenas pedaços. O que Sylvia Plath disse para aquela amiga na carta em que só temos acesso à segunda página? Ou para o seu namorado da época em que a carta foi “extraviada”? Com ênfase no relacionamento entre mãe e filha, a grande maioria das cartas selecionadas é de Plath para Aurelia, em tons gentis e amáveis, como é esperado de uma filha. Tais publicações, muito antes de serem pensadas, pareciam eclodir em Plath, ainda na década de 50, quando escreve em seu diário: “Quantos futuros – (quantas mortes diferentes posso morrer?). Como sou como criança? Adulta? Mulher? Meus medos, amores, desejos – vagos, nebulosos” (PLATH, 2017a, p. 183). Mais uma vez suas ações são moldadas através das mãos de terceiros, seus gestos descritos e organizados propositalmente com um objetivo em mente. Perdidos, enfrentamos o labirinto de reconstruções a fim de encontrar a verdadeira voz que nos diga, ao final da peça, quem foi a personagem que se escondeu atrás da ficção.

Não sendo suficiente a publicação de suas cartas, menos de uma década depois seu ex-marido decide publicar os cadernos que a escritora mantinha como diário durante sua vida. Desde os onze anos de idade, Sylvia Plath manteve diários: “É impossível ‘capturar a vida’ se a gente não mantém diários” (PLATH, 2017a, p. 316). A primeira edição de seus cadernos íntimos, publicada em 1982, foi organizada por Hughes e Frances McCullough. Ted Hughes, assim como o fez na primeira publicação de *Ariel* – retirando poemas, reordenando outros e inserindo terceiros –, vetou diversos trechos, ou mesmo destruiu alguns desses cadernos. É

²⁰ A segunda parte da edição de cartas, referente aos anos de 1956 a 1963, foi publicada em novembro de 2018. Sendo de momento posterior ao desenvolvimento desta dissertação, não foi considerada.

apenas no ano 2000 que Karen. V. Kukil publica *The unabridged journals of Sylvia Plath*, contendo muitos dos trechos e cadernos que Hughes uma vez omitira. No prefácio da mais recente edição lançada no Brasil, a organizadora observa: “Esta edição abrange os registros da vida adulta, de 1950 a 1962. O texto é a transcrição exata e completa dos vinte e três originais manuscritos da Coleção Sylvia Plath do Smith College, em Northampton, Massachusetts” (KUKIL, 2017, p. 9). Kukil ainda ressalta algumas lacunas que diferem sua edição da versão organizada por Ted:

Em 1981, quando o Smith College adquiriu todos os manuscritos que ainda estavam em poder do espólio de Plath, na Inglaterra, dois diários do arquivo foram lacrados por Ted Hughes para serem abertos em 11 de fevereiro de 2013. A carreira profissional de Plath como professora de inglês no Smith College, seguida por um ano como escritora em Boston, além das sessões de terapia com Ruth Beuscher, são os temas dos dois diários lacrados, redigidos entre agosto de 1957 e novembro de 1959. Ambos foram liberados por Ted Hughes em 1998, pouco antes de sua morte, e estão sendo publicados na íntegra nesta edição (KUKIL, 2017, p. 9).

Apesar da conquista, com a abertura dos dois diários antes separados por Ted, ainda há lacunas. O ano de 1954 e grande parte do ano de 1955, por exemplo, após sua tentativa de suicídio, são silenciados. De acordo com as notas da editora, Sylvia Plath não manteve diários nesse período – a própria Sylvia chega a comentar que não escreveu durante esse intervalo. A confirmação de tais afirmações continuará em débito e, enquanto leitores, aceitamos suas lacunas com pesar. Isso porque o suicídio, como já evidenciado, é um dos grandes temas de Plath. Esperamos, em suas páginas, encontrar motivos, respostas, indícios não vistos pelos outros na época, em uma tentativa, vã, de salvá-la do destino já traçado. Avançamos rapidamente pelas datas a fim de alcançar o momento final, as últimas palavras que fecharam o “caderno de capa castanha”, escrito em 1963. Contudo, os seus dois últimos cadernos, mais próximos de sua morte, também estão ausentes. Sobre tal fato, Kukil comenta:

Os dois diários de capa dura que Plath escreveu durante seus três últimos anos de vida não foram incluídos nesta edição. Um dos diários “desapareceu”, afirma Ted Hughes em seu prefácio aos *Diários de Sylvia Plath* editados por Frances McCullough (Nova York: Dial Press, 1982); ele ainda não foi localizado. O segundo, o “livro de capa castanha” cujos registros iam até três dias antes do suicídio de Plath, foi destruído por Hughes (KUKIL, 2017, p. 9).

O que continha nas últimas entradas de Sylvia Plath que aterrorizavam tanto seu ex-marido ao ponto de ele tê-lo, supostamente, destruído? Teria a escritora deixado inscrito um

pedido de ajuda ou uma nota rápida informando o ato que se seguiria naquela madrugada de fevereiro antes de repousar no fogão? Os questionamentos persistem para fundamentar e, de uma forma também a justificar, o caminho percorrido até aqui. Sempre com algum propósito – no caso de Hughes, a envolver a possível “proteção” dos filhos –, as máscaras são sobrepostas ao corpo estendido na cozinha, na menina trancada no sótão. É preferível apagar, borrar a cena, contribuir, mais uma vez, para a construção do “mito”, seja no suicídio, nas traições, na maternidade em abandono, do que expor, sem amarras, omissões e edições, o corpo da *lady* Lázaro que não renasceu.

Além das inúmeras vestes acadêmicas, dezesseis ou mais peças criadas por biógrafos, Sylvia Plath é articulada, também, pela família. Não somente com fins lucrativos, a família Hughes e Aurelia Plath pareciam querer tirar o agouro que pairava sobre a figura que fora Sylvia. Ao selecionar cartas, reeditar diários ou livros de poemas, há uma tentativa de moldar a “boneca suicida”, mais uma vez. Atrás dos grandes panos da edição há mãos largas e familiares a comandar os passos, palavras e jeitos de Sylvia Plath. Todavia, as edições parecem não ecoar em mesmo timbre, como bem ressalta Pietrani ao comentar sobre as máscaras impostas a Sylvia Plath (cf. PIETRANI, 2009, p. 97). Infelizmente, mesmo editados para fins pessoais – e, talvez, egoístas –, é através da publicação das cartas e diários que temos o acesso mais próximo de seu íntimo.

Com toques e meneios de terceiros, ainda podemos ouvir, muito mais forte do que nos trabalhos citados anteriormente, a verdadeira voz de Plath. É por isso que, em um estudo mais aprofundado sobre suas memórias deixadas e a possível relação autobiográfica de seu romance, utilizaremos suas palavras “pessoais” como guia. Longe de postular aqui uma verdade absoluta entre a relação autobiográfica e o romance, queremos, neste momento, discutir, com base em teorias da memória, os fatores que podem ter levado Plath a colocar tanto de si em sua escrita. Por isso, justifica-se aqui o uso tão frequente dos diários, e também das cartas de Sylvia, para fundamentar a análise de *A redoma de vidro*. Mesmo tendo como objeto central o romance, encontramos pontos de ligação entre seus textos – sejam como diário, cartas, ou mesmo ficção e poesia.

Sob a luz fraca de hipóteses, tentamos elencar aqui possíveis motivos para a escolha do tema daquele que seria seu único romance. A primeira hipótese traz a angústia como fator principal de ligação entre os dois momentos de Plath: a da menina de 1953, perdida e angustiada com a vida adulta que se seguiria; e a mulher de 1960, com dois filhos pequenos, atormentada pelo demônio da escrita a lhe dizer travessuras e incentivar a abertura de feridas. É por esse

caminho que a ideia de “exorcismo da memória” parece surgir para a autora nos momentos em que escrevia seu romance. Influenciada pelas palavras sussurradas durante suas madrugadas de escrita, Plath decidiria (re)escrever sua história a fim de fazê-la calar-se, para sempre. Observamos seu corpo esticado, mais uma vez, sobre a maca branca dos grandes experimentos e descrições. Buscamos ler em sua pele qualquer marca ou cicatriz que nos conte o motivo, a grande dor, o que não ficou (d)escrito em suas palavras publicadas. Para justificar a invasão de seu corpo, retomamos Carvalho e Pietrani que, também, enxergaram nos membros de Plath um limite, uma cicatriz a ser descrita. A ideia de corpo e escrita é empregada por Ana Cecília Carvalho ao descrever aquilo que chamou de “poética do suicídio” em Sylvia Plath:

a escrita de Sylvia Plath articula-se com os limites do corpo, já que, em uma certa medida, é esse corpo primordial que abre caminho para a voz. Por originar-se no espaço desse corpo é que a escrita de Plath caminha para uma apresentação dos mecanismos de interiorização que outros já examinaram. Além disso, essas noções permitem entender em sua poesia a recorrência de imagens ligadas à sensação cutânea e à importância da superfície do corpo, especialmente as imagens *do corpo como espaço de agressão*, onde a pele é fisgada por ganchos, machucada ou esfolada (CARVALHO, 2003, p. 228).

O corpo atua, dessa forma, como porta e limite: suas palavras partem de dentro, mas a autora continua presa nos próprios limites de sua carne, tornando-se, como já mencionado, escrava de sua própria subjetividade. Outro ponto importante elencado por Carvalho é a recorrência das imagens de dilaceração desse corpo físico. Mesmo que a autora se refira, mais especificamente, às imagens recorrentes nos poemas, é possível seguir o mesmo filete de sangue em sua prosa. Esther Greenwood tenta se cortar, enforcar, afogar. Seu corpo é mutilado diversas vezes em tentativas vãs de alcançar a morte. Por fim, em um ato quase completo, quando ingere dezenas de comprimidos para dormir, renasce no terceiro dia. Todavia, seu corpo, novamente, fora mutilado: entorpecido pela química dos remédios, carrega, agora e para sempre, a marca na bochecha como cicatriz dos escombros daquele sótão.

A relação entre corpo e escrita também é salientada por Pietrani que, logo no início de seu texto, justapõe as duas palavras em um termo que nos cabe perfeitamente: “palavra-corpo” (PIETRANI, 2009, p. 15): a palavra carrega o corpo, que, como apontou Carvalho, o limita e abre as portas. Em uma ânsia de calar o passado, exorcizar as memórias, libertar-se de si mesmo, “o ser passa a pertencer a um lugar-outro em que anseia por criar-se em *corpo escrito*, enquanto fornece pistas (apenas pistas) de vida” (PIETRANI, 2009, p. 60). Com a intenção de transformar o corpo em texto, já que as amarras da subjetividade não a deixavam caminhar para muito mais longe, Sylvia Plath parecia reescrever as memórias de suas próprias cicatrizes.

Neste momento, abarcaremos os estudos de Aleida Assmann, em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), no qual a autora aborda justamente a relação entre corpo e memória através das cicatrizes. Assmann utiliza exemplos muito mais físicos do que o caso em questão, como, por exemplo, soldados que retornam amputados da guerra. O membro ausente, a cicatriz máxima do corpo, relembra, a todo o momento, o que se passou. Entretanto, com base em seus estudos, podemos estabelecer uma relação metafórica da cicatriz com o suicídio de Plath, como algo a lembrar, constantemente, da sua proximidade com a morte, do quase fim, da eterna oração que, ainda, não foi concluída. E entre corpo, memória e cicatriz, há em comum a dor da ferida. É por isso que Assmann retoma a teoria da mnemotécnica estipulada por Nietzsche para fundamentar suas proposições:

Nietzsche desprende a teoria da memória da história da interioridade e de referências individuais, para associá-la, pela primeira vez, a instituições de poder e violência.

Sua tese sobre a “dor como o acessório mais poderoso da mnemotécnica”, Nietzsche a desenvolveu em uma retórica simples de pergunta e resposta. Sua pergunta: “Como se cria uma memória para o animal humano? Como se entalha nesse entendimento de natureza instantânea, em parte embotado, em parte confuso, nesse esquecimento encarnado, alguma coisa de modo que ela permaneça ali?”. E a resposta: “Marca-se a fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que não termina, o que dói, fica na memória” (ASSMANN, 2011, p. 263).

De uma forma muito mais metafórica do que física, apesar de a cicatriz de fato existir em Plath (e em Esther), a dor da tentativa a corrói mais pelo ato que falhou, pela angústia antes da tentativa, pelas consequências que seguiram o seu “renascimento”, do que pela experiência em si. Sylvia Plath, uma década após o ocorrido, ainda sentia a cicatriz arder na memória. Por isso a necessidade de exorcizar, quem sabe de uma vez por todas, as ânsias e angústias de um ato que não se consagrou. Dando sequência à discussão de Assmann, a autora coloca: “Nietzsche associou à memória não apenas o problema da armazenagem, mas também o da fixação de um presente constante. O que será confiado à memória não precisa apenas manter-se indelevelmente inesquecível, mas também permanentemente presente” (ASSMANN, 2011, p. 265). Desse modo, com a lembrança viva na carne, Sylvia Plath quer apagar, esquecer, a dor latente da memória.

Em 1956, três anos após a tentativa, ela já sentia o mesmo ar suicida a lhe entorpecer novamente, conforme seu diário: “Pare de pensar egoisticamente em navalhas & em se machucar & pôr um fim em tudo. Seu quarto não é sua prisão. *Você, sim*. E o Smith não pode curá-la; ninguém tem poder de curá-la, só você mesma” (PLATH, 2017a, p. 219, grifos nossos).

Sabendo estar presa em seu próprio corpo, retomamos Assmann, que coloca justamente o corpo como limitador da memória: “Pode ser que a força da vontade ou do presente sobre a memória seja quase ilimitada, mas esses espaços de ação podem voltar a ser limitados por um outro fator: o corpo” (ASSMANN, 2011, p. 268). Com a lembrança a percorrer ininterruptamente veias, órgãos e cérebro, o corpo de Plath trancava a memória dentro de si. Em consequência, continua Assmann: “Há experiências e feridas corporais inscritas corporalmente que, assim asseguram os especialistas, escapam a manipulações voluntárias” (ASSMANN, 2011, p. 268). Suas ações fugiam-lhe das mãos. Mesmo com todos os avisos, os possíveis “gatilhos” ao deixar que a memória da juventude seja lembrada, Sylvia Plath dá espaço para o passado e escreve suas experiências.

Sobre a escrita e as memórias das cicatrizes, Assmann insere a ideia de trauma. Para a autora, o trauma afirmaria a lembrança como uma presença latente no sujeito: “É esse o caso do *trauma*, que transforma diretamente o corpo em uma área de gravação e, com isso, priva a experiência do processamento linguístico e interpretativo. O trauma é a impossibilidade de narração” (ASSMANN, 2011, p. 283). A linguagem falha diante da urgência da memória, não sendo possível mais distinguir os tempos: “O romance torna-se, assim, uma viagem no tempo corrente que vai para frente, para trás, para cima e para baixo; nela, muitas linhas de enredo e níveis de experiência, que se superpõem como em um palimpsesto, são transpassados com grande facilidade” (ASSMANN, 2011, p. 306). A escritora, adulta, de *A redoma de vidro*, mesmo que retome a sua própria imagem aos 20 anos de idade com exatidão, recitando os mesmos versos descritos nos seus diários antigos, não consegue mais alcançar o tempo que se foi. Seja ou não consequência traumática, a memória só existe a partir do presente. Ao tentar recriar uma imagem passada, a mulher do agora fala mais alto e distorce muito do que foi dez anos atrás. Isso porque, para que algo seja lembrado, é preciso que uma urgência do presente sobressaia. Desse modo, memória e ficção se entrelaçam e borram os conceitos de “verdade” que buscamos, inocentemente, em textos tidos como autobiográficos ou de memória.

Ainda sob a hipótese de tentar exorcizar suas lembranças passadas, deparamo-nos com as duas imagens de Plath a se encontrar no meio da cena: a jovem de vinte anos e a mulher de 30. Em uma entrada no diário muito antes de completar seus trinta anos, a autora escreve: “Até onde pode chegar nosso lado simbólico? *O ressentimento nos devora, matando quem o alimenta*. Sentimos ressentimento?” (PLATH, 2017a, p. 232, grifos nossos). A questão ecoa até os anos seguintes, quando, tomada por esse sentimento ainda em estudo, ela mergulha em suas memórias de angústia. Sem uma definição exata para o termo, mas pairando muito mais entre

uma forma de angústia diante de algo passado, o ressentimento, como postula David Konstan em “Ressentimento – História de uma emoção” (capítulo do livro *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível* (2004), organizado por Stella Breciani e Márcia Naxara), pode existir em diversas “áreas” do conhecimento, obtendo significados diferentes. Dentro de um conceito mais existencialista, que cabe melhor no momento, “o ressentimento parece sugerir um estado ou sentimento persistente, em vez de uma reação a um estímulo particular imediato” (KONSTAN, 2004, p. 62). Assim como a cicatriz está sempre a rememorar algo, o ressentimento também atua de forma a transformar em presente constante uma situação passada. Nesse sentido mais existencialista do ressentimento, Konstan acrescenta:

os indivíduos tendem à introspecção e ao cultivo de “si próprios e de suas vidas interiores”. Essa ênfase colocada no eu interior, somada à sensação de possuir uma personalidade ímpar e ao isolamento dos outros, pode alimentar uma visão de um eu totalmente autônomo e isolado do resto do mundo exterior, de uma mônada no interior da qual as emoções se revolvem ininterruptamente em órbitas sem fim, alimentando a si próprias. *O grito*, de Edvard Munch, representa bem a imagem desse homem torturado e prisioneiro de si mesmo (KONSTAN, 2004, p. 74).

Novamente, presa em si mesma, sabendo dos limites que seu próprio corpo lhe impõe, Sylvia Plath cultua a angústia de um eu em desespero. Entorpecida pelo ar viciado da redoma de vidro, que ainda não desceu, ela escrevia em seu diário (em meados de 1952): “Sinto medo. Não sou sólida, mas oca. Senti atrás dos olhos uma caverna oca, paralisada, um poço infernal, um arremedo do nada” (PLATH, 2017a, p. 178). Os mesmos ocos da figura espectral de Edvard Munch perfuram os olhos da jovem Plath, sentindo o peso do que viria a atormentá-la em anos seguintes. O grito mudo da figura de Munch também emudece em Plath, confinada em si mesma: “Sinto vontade de me coçar até arrancar a pele. E um torpor pesado me trancava dentro de minha própria prisão, a depressão profunda. Seria por que eu me sinto como um espectro - ?” (PLATH, 2017a, p. 447).

A partir de tais hipóteses, fundamentadas pelas teorias da memória, confirmamos o vínculo biográfico do romance com as experiências vividas por Sylvia Plath. Ao retomarmos os trabalhos citados anteriormente, reencontraremos classificações como: romance autobiográfico, experiência ficcionalizada, semiautobiográfico, semificcional, *bildungsroman*, *künstlerroman*, *schlüsselroman* ou *roman à clé*. Todos os termos envolvem, com mais ou menos ênfase, a autobiografia. Com base, inicialmente, na teoria de Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico* (1975), discutiremos os distanciamentos e aproximações do conceito de autobiografia no romance *A redoma de vidro*.

Como feito por demais teóricos nos anos seguintes à publicação de Lejeune, o próprio autor retoma o seu texto diversas vezes, reconstruindo ideias e conceitos. Por exemplo, na primeira versão de seu texto, ele coloca, logo no início, uma definição para o termo “autobiografia”: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Anos mais tarde, em revisões futuras, essa definição é questionada pelo próprio Lejeune. Apesar das várias versões de seu texto, manteremos a ideia daquela publicada primeiro, em 1975. Dadas as ressalvas anteriores, seguimos para as características que compõem uma autobiografia, elencadas por Lejeune. De acordo com o autor, “para que haja uma autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja uma relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*”, e essa identidade, continua, “é marcada pelo emprego da primeira pessoa” (LEJEUNE, 2014, p. 18). É a partir de tais apontamentos que chegamos ao ponto crucial do pacto:

É no *nome próprio* que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição da linguagem pela criança. [...] todos utilizam “eu” para falar de si, mas esse “eu”, para cada um, remeterá a um nome único que poderá, a qualquer momento, ser enunciado. Todas as identificações (fáceis, difíceis ou indeterminadas) acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em nome próprio. [...] É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia (LEJEUNE, 2014, p. 26).

E nós, de fato, encontramos o problema: o romance de Sylvia Plath é publicado, originalmente, sob o pseudônimo de Victoria Lucas, e sua protagonista, nem Sylvia nem Victoria, é Esther. O problema de autoria borra, mais uma vez, o enquadramento do romance de Plath na categoria “autobiografia”. O nome próprio não sela o pacto com a personagem. Mantendo em mente essas divergências, continuemos com a teoria de Lejeune:

Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a experiência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade de enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. Mas o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável (LEJEUNE, 2014, p. 26-27).

Sendo a autobiografia uma narrativa, em retrospectiva, de uma *pessoa real*, nada mais justo que considerar “real” aquilo cuja existência possa ser atestada em cartório. Ainda embasado na concepção de “autor” para a autobiografia, Lejeune insere um novo conceito: espaço autobiográfico. De acordo com o teórico, um autor só pode ser considerado, de fato, autor “a partir de um segundo livro, quando o nome próprio inscrito na capa se torna um ‘denominador comum’ de pelo menos dois textos diferentes”; caso não haja, “falta-lhe, aos olhos do leitor, esse signo de realidade que é a produção anterior de *outros textos* (não autobiográficos)” (LEJEUNE, 2014, p. 27). O espaço biográfico consiste, desse modo, nas demais obras do autor, sejam ou não autobiográficas, com o intuito de criar uma espécie de “arcabouço literário”, delinear uma figura para aquele que escreve por detrás da capa.

Victoria Lucas não existe, seja por registro em cartório ou em um “espaço biográfico”, porém Sylvia Plath existiu, com registro e demais obras a comporem seu arcabouço. Ciente da possibilidade do uso de pseudônimos, Lejeune coloca algumas ressalvas quanto a tal uso em sua teoria. Para o autor, o pseudônimo é um nome de autor, como um “segundo nome”, com pouca influência para a questão da identidade. Faz ainda mais um comentário: “É certo que o emprego do pseudônimo pode, às vezes, encobrir um embuste ou ser imposto pela discrição: mas trata-se, na maioria das vezes, de produções isoladas, e quase nunca de uma obra que se apresenta como a autobiografia de *um autor*” (LEJEUNE, 2014, p. 28). Quando o autor modaliza a sua frase ao colocar “quase nunca”, nos vemos presos em mais uma armadilha: fazemos parte da minoria, daquele 1% que “quase nunca” acontece. Sylvia Plath escondeu-se sob o pseudônimo, é fato. Seja por medo da proximidade biográfica, pela necessidade de apagar-se enquanto poeta para poder ser reconhecida apenas pela prosa, Victoria Lucas esconde a sua verdadeira identidade. É a partir desta problemática que Ana Cecília Carvalho insere a ideia de *mise en abîme* como uma característica da obra de Plath:

Um outro ponto deve ser lembrado com relação ao romance. Nele, Sylvia Plath também abole a categoria do “nome próprio” apontado por Philippe Lejeune como elemento diferenciador entre o romance e autobiografia, pois o nome da autora (“Victoria Lucas”) que ali aparece é uma invenção. Além desse pseudônimo, em um dado momento, a personagem Esther Greenwood, narradora e protagonista, inventa para si mesma o pseudônimo “Elly Higginbottom”, para se sentir “mais segura” e porque “não queria que nada do que fizesse ou dissesse”, naquela ocasião, pudesse ser ligado a ela mesma e a “seu nome verdadeiro” (RV, p. 22). Em outro momento, Esther tenta escrever um romance sobre as memórias de uma moça que “seria ela mesma, mas chamada Elaine” – nome que, como o de Esther, “tinha seis letras” (RV, p. 113), mesmo número de letras do nome de Sylvia. Com isso tudo, Plath efetua, enfim, um verdadeiro *mise en abîme* (CARVALHO, 2004, p. 70-71).

A “narrativa em abismo”, como coloca Carvalho, remete à ideia de uma narrativa conter outras narrativas dentro de si, como a um quadro que reproduz, em um canto, a sua própria imagem. Dobrando sobre si mesma, fragmentando a sua identidade em personagens diversos, Sylvia Plath vê o seu reflexo perder-se entre as fraturas do vidro. A própria Esther, sendo ou não um alter ego de Plath, sente a necessidade de dividir-se, também, em mais uma: “Elly Higginbottom”, confirma, “sou eu”. Antes de escrever *A redoma de vidro*, Plath trabalhava em um romance a que deu o título “Falcon Yard”, mas que nunca chegou a ser finalizado ou publicado. Em uma entrada do diário de 1959, a autora surpreende-se com a sua própria armadilha:

Uma descoberta. Eu já sabia, mas ignorava seu significado. Uma descoberta, um nome: SADIE PEREGRINE. Eu fiz com que se chamasse sra. Whatsis no início de meu conto Silver Pieserver. De repente, ela se tornou a heroína do meu Romance, Falcon Yard. Ah, que ironia. Ah, o personagem. Para começo de conversa: SP, minhas iniciais. Acabei de pensar nisso. Depois, Peregrine Falcon. Ah, ah. Que ninguém pense nisso. E Sadie: sádica. La. Andarilha. Ela tem o suficiente, essa Sadie Peregrine, para que eu escreva o romance em Yaddo enquanto pesco percas (PLATH, 2017a, p. 576).

As pistas são deixadas para os mais atentos. Sylvia parece criar um jogo labiríntico de suas próprias experiências, e aqueles mais espertos conseguirão achar a verdadeira resposta que se esconde sob tantos pseudônimos. A multiplicação do eu em personagens talvez nos remeta ao grande poeta português Fernando Pessoa, que dividiu-se em vários, com nome, sobrenome e profissão para cada um. Plath, contudo, continua presa em si mesma. É por isso que a ideia de heterônimos, como fez Pessoa, não nos cabe. A mesma cicatriz que arde em sua bochecha deve arder em Esther, em Elly e demais eus líricos ou protagonistas: sempre mulheres, sempre angustiadas, sempre a escrever.

Seguindo a mesma problemática levantada por Carvalho, Pietrani reforça a ideia do medo como justificativa para o uso de pseudônimo:

A redoma de vidro (*The bell jar*) é o resultado da construção de uma Sylvia a partir do próprio punho da escritora que assume a parcialidade de Esther Greenwood: Sylvia por si mesma com outra assinatura, a de Esther. Espécie de “modelo de indiscrição com relação a si mesmo”, como disse Hannah Arendt acerca das *Confissões* de Rousseau, o livro *A redoma de vidro* foi publicado primeiramente em 1963 sob o pseudônimo de Victoria Lucas, certamente como tentativa de simular o real e forma de modular a expectativa expressa por Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, de que, bem depois do século XVI, “alguma grande dama tirasse proveito de sua relativa liberdade e

conforto para publicar algo com seu nome e arriscar-se a ser considerada um monstro” (WOOLF, 1985, p. 77) (PIETRANI, 2009, p. 107-108).

Se percorrermos em retrospecto a história das mulheres na escrita, veremos muitas delas a escrever em seus diários, sigilosamente, no silêncio do quarto. Enxergaremos as três irmãs Brontë que, sob pseudônimos masculinos, conseguiram atingir alcances inimagináveis para mulheres, jovens, isoladas em morros ingleses durante o século XIX. Virginia Woolf traz todos esses questionamentos no seu famoso – e, considerado hoje grande representante da luta e literatura feminista – ensaio *Um teto todo seu* (1929). A grande questão levantada pela autora é: e se Shakespeare tivesse tido uma irmã, tão talentosa quanto ele, o que aconteceria com esta moça? Seria aclamada pelo povo ou se tornado prostituta, louca e morreria jovem? A segunda hipótese, de acordo com Woolf, seria a mais provável diante das circunstâncias da época. Retomando o foco para Sylvia Plath, notemos que ela não usou pseudônimos masculinos para conseguir ser publicada, muito menos escondia seus escritos por ser considerado um ato errado para uma mulher. Muito pelo contrário, seu grande sonho era ser lida, citada, transformar-se em escritora como a própria Woolf, que lia com admiração.

O grande “medo” de Plath parece ser de deixar exposta, mais uma vez, a ferida aberta da juventude e ser vista, novamente, como uma *párea no universo*, vagando entre as pessoas, presa na soleira da porta sem conseguir sair – ou entrar²¹. Com receio de precisar, de novo, de eletrochoques, medicamentos e psiquiatras para conseguir se adequar a uma vida “normal” em sociedade. As referências estavam todas ali, descritas; cabia ao leitor desvendar o quebra-cabeça, concretizar o *pacto referencial*. Para Lejeune, biografia e autobiografia são considerados “textos referenciais”: “exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*” (LEJEUNE, 2014, p. 43). Ou seja, caberia ao leitor verificar, de acordo com a sua leitura, as informações do romance a fim de caracterizá-lo, ou não, como biografia/autobiografia.

O conceito de “realidade” escorre pelos dedos. Nunca conseguimos antes, e talvez jamais consigamos, alcançá-lo. A realidade da Sylvia de 20 anos, e da Sylvia aos 30, reescrevendo sua história, não correspondem. Retomamos, novamente, a relação entre presente

²¹ Referência ao conto “Wakefield” (1835), do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne. No original, a expressão “outcast of the universe” remete à ideia de estar sempre à deriva dos demais. Wakefield, o protagonista, não consegue mais voltar a viver conforme as outras pessoas, por isso escolhe a reclusão, abandonando sua esposa, empregos e qualquer outro fator que o conecta com o mundo. Excluído, “de fora” (*outcast*) do universo, Wakefield permanece por longos anos. Até o momento em que, decidido a voltar, o narrador finaliza a história mantendo-o parado, na soleira da porta.

e passado para a memória: o reflexo é distorcido, borrado, reconstruído a partir dos fragmentos. Em busca da realidade, das verificações e da verdade, Lejeune observa: “uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade *ao possível* (a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.)” (LEJEUNE, 2014, p. 43). Quase como a se justificar diante de nossos questionamentos anteriores, o autor pontua as lacunas possíveis, seja em uma autobiografia ou biografia. Em busca da verdade, “o leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 2014, p. 50). Eis o chamado *pacto autobiográfico fantasmático*.

Ao procurar esse “fantasma” do autor para responder às curiosidades dos leitores, o pacto fantasmático preza pelas revelações e segredos que aquela narrativa esconde. Pois “os leitores passaram a gostar de adivinhar a presença do autor (de seu inconsciente) mesmo em produções que não parecem autobiográficas, de tal modo os pactos fantasmáticos criaram novos hábitos de leitura” (LEJEUNE, 2014, p. 54), afirma Lejeune. Ninguém sabe as respostas concretas, porque estamos presos à grande questão autobiográfica: “a história de seu modo de leitura”. Em diálogo com outros textos, em busca de novas analogias, os significados atingem números possíveis em infinito. Finalizaremos os estudos de Lejeune com a “solução”, quase a divergir do que foi dito anteriormente sobre a “realidade” e “verdade”, para os problemas da autobiografia e a busca por respostas:

A história da autobiografia seria então, antes de tudo, a história de seu modo de leitura: história comparativa na qual poderíamos fazer dialogar os contratos de leitura propostos pelos diferentes tipos de texto (pois nada adiantaria estudar a autobiografia isoladamente, já que, assim como os signos, os contratos só têm sentido por seus jogos de oposição), e os diferentes tipos de leitura a que esses textos são realmente submetidos. Se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz (LEJEUNE, 2014, p. 55).

O indivíduo em espectro que se esconde atrás das palavras não é para ser encontrado. Ir além, como coloca Lejeune, é deixar de se prender em semelhanças, verdades e realidade. A expressão mais adequada seria *a partir*: a partir das suas palavras, das semelhanças e verdades possíveis, buscar *ir além*, e não simplesmente decodificar datas e acontecimentos. A ideia é estabelecer relações, criar teias de conexão entre os fatos. Sylvia Plath, escrava de sua própria subjetividade, escreve em seu diário das peças que estava a pregar em seus leitores:

Minha saúde é criar histórias, poemas, romances, da experiência: é por isso, ou melhor, é por isso que é bom que eu tenha sofrido & descido ao inferno, embora não a todos os infernos. Não posso viver só pela vida: mas sim pelas palavras que detêm a torrente. Minha vida, sinto, não será vivida até que haja livros e histórias que a revivam perpetuamente no tempo. Esqueço-me com excessiva facilidade de como era, e me encolho horrorizada com o aqui e agora, sem passado nem futuro. Escrever rompe os túmulos dos mortos e os céus acima dos quais se ocultam os anjos proféticos. A mente faz e acontece, tecendo sua teia (PLATH, 2017a, p. 330).

Assim, eternamente presos em sua teia mental, seguimos adiante. Iniciamos, partindo da experiência vivida e (d)escrita em narrativa, a invasão do *espaço autobiográfico* de Plath. Retomamos a ideia de Lejeune, da criação da figura do autor através de uma segunda obra que carregue o mesmo nome, para discutir algumas “lacunas” que outros teóricos viram em sua teoria. É, ainda sob a sombra de Lejeune, que Pietrani também se refere ao espaço, no caso “espaço do literário”, para iniciar as discussões sobre Ana C. e Sylvia Plath e suas relações autobiográficas: “o espaço do literário nos oferecerá não a certeza de um limite, mas a transversalidade de caminhos que, ludicamente, se aproximam e distanciam. Diante do texto literário, os limites não são estáveis, estão prontos à transgressão” (PIETRANI, 2009, p. 17). Prestes a transgredir os limites, damos continuação à discussão sobre autobiografia.

É a partir de Lejeune que a argentina Leonor Arfuch desenvolverá o seu estudo *O espaço biográfico: mapa do território* (2010), desconstruindo e (re)construindo, conceitos para o campo da biografia. A justificar a escolha do título, a autora explica:

A expressão, tomada emprestada de Philippe Lejeune (1980), vinha assim introduzir uma delimitação do universo.

A que remetia a denominação “espaço biográfico” de Lejeune? Precisamente, a “um passo além” de sua tentativa infrutífera de aprisionar a “especificidade” da autobiografia como centro de um sistema de gêneros literários afins. Nessa reflexão *a posteriori*, o autor se pergunta se o estudo de um gênero, ao menos em termos taxonômicos, estruturais, não se limitaria a dar conta de alguns espécimes ilustres ou exemplares, enquanto sua produtividade excede sempre as grandes obras. É assim que, em prol da pluralidade, e tentando inclusive apreender um excedente da literatura, ele chega à formulação de um “espaço biográfico”, para dar lugar às diversas formas que assumiu, com o correr dos séculos, a narração inveterada das vidas, notáveis ou “obscuras” dentre as quais a autobiografia moderna é apenas um “caso” (ARFUCH, 2010, p. 22).

Em busca de transgredir, a criação de um “espaço biográfico” se faz necessária. É por isso que Arfuch, ao partir do termo de Lejeune, continua com a mesma ideia: ir além. Com um foco muito mais no contemporâneo, a autora realiza a sua pesquisa sobre a biografia com o

intuito de discutir, principalmente, o gênero entrevista. Contudo, antes de se atentar ao gênero em questão, realiza todo um percurso teórico sobre biografia e autobiografia, servindo-nos perfeitamente para esta discussão. Philippe Lejeune, como ficou evidente desde a escolha do título, será ponto de partida para muitos questionamentos da teórica. Ao retomar a ideia do pacto autobiográfico do autor, ela observa que, além da categoria do nome próprio, outro elemento importante é o leitor. Com isso, coloca: “Essa caracterização da obra por seu funcionamento pragmático, intersubjetivo, pelo que *solicita e oferece a seu destinatário*, mais do que por uma especificidade temática, é um dos conceitos que me interessa reter” (ARFUCH, 2010, p. 51-52); e continua:

Num primeiro momento, a tentativa de definição de Lejeune será mais referencial do que pragmática: a autobiografia consistirá no “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, acentuando sua vida individual, particularmente a história de sua personalidade” (1975, p. 14). Parte-se, então, do reconhecimento imediato (pelo leitor) de um “eu de autor” que propõe a coincidência “na vida” entre os dois sujeitos, o do enunciado e o da enunciação, encurtando assim a distância da verdade do “si mesmo”. Mas como saber que “eu” é quem diz “eu”? (ARFUCH, 2010, p. 52).

Ao questionar a função do leitor para a conceituação de uma autobiografia e, conseqüentemente, a concretização do pacto, Arfuch não está negando a sua importância, mas querendo, novamente, ultrapassar o limite imposto. Se a leitura do leitor é importante para essa “rede peculiar de veridicidade” característica do gênero, ela também “permite ao enunciator a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de ‘si mesmo como outro’” (ARFUCH, 2010, p. 54-55). Ou seja, é a partir da leitura desse *outro*, no caso o leitor, que o *enunciador*, o autor, consegue multiplicar-se diante da sua própria vida. Isso porque, longe de estipular verdades e realidades a serem alcançadas, Arfuch salienta a multiplicidade da literatura (e da leitura). É preciso estar ciente do risco, como aponta Pietrani: “risco que separa o difícil limite entre o dentro e o fora desse fazer em uma região discursiva própria; risco onde se borda o eu que é outro; risco que se corre no entrelugar da literatura, esse teatro de máscaras, máscaras de eus. ‘*Je est un autre*’” (PIETRANI, 2009, p. 63). A literatura é um campo minado ainda a ser desativado. A linguagem não nos garante passagem livre para nenhum lugar, muito menos aquelas que se pintam de vida autoral.

Estamos atados nos fios da teia mental que tecia Sylvia Plath no comentário a abrir esta discussão, sujeitos a correr o grande risco do erro, de aceitar as máscaras impostas, de eus e de outros, e seguir os seus passos como se fossem reais. Em um salão cheio de pessoas, pelo menos

dezesseis delas carregam fotos diferentes da mesma figura, outras doze ou dez se assimilam na aparência de seu rosto, mas os corpos se deformam conforme nos aproximamos. Quem esconde a verdade por detrás da máscara? Esquecemos, mais uma vez, que o salão, com suas diversas representações, é, na verdade, o que nos interessa: seu espaço, repleto de formas e cores, e não mais aquela figura solitária em completa nitidez e contorno “real”:

Na impossibilidade de chegar a uma fórmula “clara e total”, de distinguir com propriedade, para além do “pacto” explicitado, entre formas “auto” e “heterodieéticas”, entre, por exemplo, autobiografia, romance e romance autobiográfico, o centro de atenção se deslocará então para um *espaço biográfico*, onde, um tanto mais livremente, o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o “verídico” e o ficcional, num sistema compatível de crenças. Nesse espaço, podemos acrescentar, com o treinamento de mais de dois séculos, esse leitor estará igualmente em condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem *topoi* já clássicos da literatura (ARFUCH, 2010, p. 56).

Para Arfuch, a literatura consagra-se a partir dos “jogos de equívoco”, sempre a nos enganar e iludir a cada passo dado. Desse modo, alcançamos o ponto auge da discussão sobre memória e autobiografia. Por muito tempo – e ainda hoje – considerada “inferior”, a “escrita do eu”, do “íntimo”, como ocorre em autobiografias, biografias e diários, vem sendo estudada com mais afinco, a fim de quebrar tais estereótipos impostos pela academia. A leitura através da ideia de gênio do poeta, de suas experiências pessoais colocadas em versos ou parágrafos, como ditavam os românticos, não é mais bem vista. Considerar a obra de Sylvia Plath como “autobiografia” é, muitas vezes, entendido como uma diminuição de sua grandeza literária. Apontar as suas experiências “reais” transformadas em ficção, ou em versos, é uma afronta, uma vez que o que se fazia até o momento era, simplesmente, apontar os elementos biográficos nessas obras, quase ao ponto de indicar uma incapacidade do autor de ir além.

Ao decidir iniciar este trabalho com essa “justificativa autobiográfica”, temos como objetivo romper com alguns “pré-conceitos” ainda presentes na academia. A ideia de “confissão” e “testemunho” que envolve os gêneros da memória muitas vezes carrega um ar de “simplicidade”, considerada apenas como uma forma de expurgar da memória algum fato que tenha se passado. Com a figura da menina jovem a escrever em seus diários dos amores não correspondidos, seguimos os anos a acreditar que esse tipo de escrita não se enquadra nos estudos literários. Entretanto, é a partir de teóricos como Lejeune, Arfuch e outros que virão em sequência, que podemos ver que a escrita íntima exige uma *construção*, refinamento, estudo, assim como qualquer outro gênero.

Pedindo licença, mais uma vez, pela extensão, selecionamos um trecho de Arfuch que justifica, de modo geral, todo este capítulo. A autora, propondo a ideia de um espaço biográfico múltiplo e nunca exato, conclui:

Seria possível afirmar, então, que efetivamente, e para além de todos os jogos de simulação possíveis, esses gêneros, cujas narrativas são atribuídas a personagens realmente existentes, *não são iguais*; que, inclusive, mesmo quando estiver em jogo uma certa “referencialidade”, enquanto adequação aos acontecimentos de uma vida, *não é isso o que mais importa*. Avançando uma hipótese, não é tanto o “conteúdo” do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente *as estratégias* – ficcionais – *de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho de narração, que será, afinal de contas, *significante*. No caso das formas testemunhais, tratar-se-á, além disso, da verdade, da capacidade narrativa de “fazer crer”, das *provas* que o discurso consiga oferecer, nunca fora de suas estratégias de verificação, de suas marcas enunciativas e retóricas (ARFUCH, 2010, p. 73).

Por isso, longe de analisarmos aqui somente recortes biográficos presentes em *A redoma de vidro* e sua aproximação com as experiências pessoais da autora, queremos evidenciar o “caminho de narração”, as “estratégias – ficcionais – de autorrepresentação” em que a autora se fundamentou para partir do pessoal e adentrar no mundo da ficção. A busca pela verdade, pela exatidão biográfica, foge do nosso alcance e nos é dispensável. Saber que a perna quebrada por Sylvia era a direita, e em Esther poderia ser a esquerda, não nos interessa, mas sim: por que retomar esse acontecimento? O que significou para Plath quebrar a perna naquele passeio com Dick Norton? Por que Esther, com Buddy Willard, também repete a cena? O modo como os acontecimentos são narrados diferem, mas complementam um todo maior que Plath gostaria de alcançar através de sua (re)construção literária.

Para concluir a discussão sobre memória e autobiografia, incluiremos aqui mais alguns termos e autores que discutem o tema. Roland Barthes, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), brinca com a ideia de autoria e autobiografia ao escrever um romance sobre si mesmo, em terceira pessoa, estruturado a partir de fragmentos. O autor vai além de apenas (re)contar a sua vida e percurso teórico. Abusando da metalinguagem, Barthes chega a colocar a linguagem como uma velha senhora já prestes a se aposentar, gasta, falha em seu texto, evidenciando que o autor, por mais que tente, não consegue mais alcançar o cerne, o núcleo, do eu. A linguagem não é mais suficiente, e há outros empecilhos nessa encruzilhada. O imaginário, conceito muito

retomado por Barthes, é o grande inquisidor que condena o eu a nunca encontrar a si mesmo: “Sois o único que não pode nunca ver-vos senão em imagem, nunca vedes os vossos olhos senão embrutecidos pelo olhar que projectam no espelho ou na objectiva (interessar-me-ia apenas ver os meus olhos quando te olham)” (BARTHES, 2009, p. 46). Preso no reflexo do espelho, na imagem invertida da retina de outrem, o eu continua inalcançável. Não sem propósito, ao enfatizar, logo no início de seu texto, essa impossibilidade, Barthes quer ressaltar a impossibilidade do alcance do eu, mesmo em um texto que tente, de todas as suas formas, (d)escrevê-lo. Destinado a ser cópia, como alcançar a “origem” para me autodescrever? É o que leva Barthes a questionar-se:

Seria possível – ou pelo menos teria sido possível outrora – começarmos a escrever sem nos tomarmos por outrem? A história das origens devia ser substituída pela história das figuras: a origem da obra não é a primeira influência, é a primeira postura: copia-se num papel, e depois, por metonímia, uma arte: começo a produzir reproduzindo aquele que eu gostaria de ser. Este primeiro voto (eu desejo ou devoto-me) funda um sistema secreto de fantasmas que persistem numa idade para a outra, muitas vezes independentemente dos escritos do autor desejado (BARTHES, 2009, p. 123).

Para o autor, o eu descrito não passa de uma cópia daquilo que se deseja alcançar. Invocamos, novamente, a ideia de fantasma que percorre as teorias de autobiografia. Os eus escondidos, espectros fantasmagóricos a iludir-nos em suas palavras, construir figuras que se refugiam nas sombras de outros objetos. A nossa imaginação nos prega peças diante de tais imagens; enquanto acreditamos que ali se apresenta um monstro, na verdade estamos frente a um armário em pedaços. Isso porque, de acordo com o autor, “o imaginário é abordado através de várias máscaras (*personae*), escalonadas de acordo com a profundidade do palco (e, todavia, *nenhuma pessoa* atrás). O livro não escolhe, funciona por alternância, progride por baforadas de imaginário simples e acessos críticos” (BARTHES, 2009, p. 147). O romance, sob o lençol púido do imaginário, nos prega peças e recoloca as máscaras de acordo com a luminosidade do palco. De novo, rodeados de Sylvias e seus espectros, nos vemos perdidos e inseguros para uma conclusão imediata.

Voltamos à discussão iniciada por Lejeune e repercutida em Arfuch: a busca pela verdade, pelo real. Tais questões são frequentes nas chamadas “literaturas de testemunho”, majoritariamente sobre os períodos de guerra: o que se conta, a testemunha que diz o que passou durante o período de prisão nos campos de concentração, seria a verdade ou a recriação de um eu refém de suas memórias? A mesma questão paira diante das narrativas tidas como autobiográficas: estaria aquele eu testemunhando em verdade as suas experiências vividas?

Qual é a linha tênue que perpassa esses dois “gêneros da memória” e como a verdade os atravessa (ou não)? Por isso, nesse momento, ao relacionarmos a ideia de testemunho e de autobiografia, saímos em busca da verdade – ou de seus rastros. Para iniciar a discussão, partimos do texto de Jacques Derrida, que discorre sobre a ideia de verdade do testemunho:

Mas se o testemunho pretende sempre testemunhar em verdade, da verdade, pela verdade, ele não consiste, no essencial, em dar a conhecer, em fazer saber, em informar, em dizer o verdadeiro. Como promessa de *fazer a verdade*, segundo a expressão de Agostinho, aí onde a testemunha deve ser a única, insubstituivelmente, aí onde ela é a única a poder morrer a sua própria morte, o testemunho está sempre ligado à *possibilidade*, pelo menos, da ficção, do perjúrio e da mentira. Eliminada esta possibilidade, mais nenhum testemunho seria possível e não teria mais, em todo o caso, o seu sentido de testemunho. Se o testemunho é paixão, é também porque ele *sofrerá* sempre por estar indecidivelmente ligado à ficção, ao perjúrio ou à mentira, e por nunca poder nem dever, sob pena de deixar de testemunhar, tornar-se uma prova (DERRIDA, 2004, p. 22).

Atado à ficção, o testemunho segue em passos ilusórios em busca da verdade. A urgência da “prova” como atestado de verdade nos escapa. A literatura prega peças, o grande jogo da linguagem continua a enganar aqueles que buscam limitar os espaços, sejam biográficos ou não. As palavras se prendem por detrás das folhas amarelas do dicionário, o sentido “denotativo” regula os seus significados a serem alcançados. O que leva Barthes a concluir:

Denotação/conotação: este conceito duplo só tem, portanto, valor no campo da verdade. Todas as vezes que tenho necessidade de pôr uma mensagem à prova (de a desmistificar) submeto-a a uma qualquer instância exterior, reduzo-a a uma espécie de coiro desgracioso que constitui o seu verdadeiro substrato. A oposição não tem portanto utilidade a não ser no enquadramento duma operação crítica análoga a uma experiência de análise química: de todas as vezes que creio na verdade, tenho necessidade duma denotação (BARTHES, 2009, p. 83-84).

Assim como na narrativa bíblica Tomé precisou sentir as chagas de Cristo em suas mãos e pés para crer nas histórias testemunhadas pelos demais apóstolos, os leitores buscam incessantemente as provas, o desmistificar da linguagem, reduzir a literatura a pedaços de análise em busca de um atestado de verdade. Porém, esquecem que a literatura é feita de seus jogos: “Ler realmente é, portanto, entrar em conotação” (BARTHES, 2009, p. 97). Ao ler um texto literário, é preciso que se esteja ciente de seus jogos e perversões. Estar diante de uma literatura de testemunho, portanto, é estar fadado a cair nas artimanhas do ficcional, para a “possibilidade da ficção, do simulacro, da dissimulação, da mentira e do perjúrio – quer dizer,

também da literatura, da inocente ou perversa literatura que joga inocentemente a perverter todas estas distinções” (DERRIDA, 2004, p. 24). Se não fosse esse grande impasse, talvez a literatura perdesse o muito que a enriquece, e seria, assim, mais uma ciência a ser desvendada através de operações e experimentos. O escritor, diferentemente dos grandes cientistas, tem diante de si um único instrumento para alcançar o seu objetivo. Por isso, o seu trabalho, a escrita, se transforma em um jogo “através do qual eu me viro como posso num espaço estreito: estou entalado, estrebuchado entre a histeria necessária para escrever o imaginário, que vigia, enaltece, purifica, banaliza, codifica, corrige, impõe a visada (e a visão) duma comunicação social” (BARTHES, 2009, p. 168). Preso atrás das grades do imaginário, o único instrumento que o escritor tem em mãos para se libertar é o mesmo que o incrimina.

O imaginário, de acordo com Barthes, é “tudo aquilo que tenho vontade de escrever sobre *mim* e que *afinal* me *embaraça* escrever” (BARTHES, 2009, p. 131). Seja na literatura de testemunho, seja nas autobiografias ou em qualquer outro gênero, predispõe-se que haja um leitor a dar-lhe um sentido. É a partir da figura desse “grande irmão”²², sempre a vigiar os passos do mestre com a pena, que se concretiza a leitura. Há, pelo menos, um par de olhos a observar cuidadosamente seus passos, atos e falas. Um olhar que, como alguns biógrafos fizeram com Sylvia Plath, vai desvendar todo e qualquer rastro deixado a fim de recriar uma imagem nítida de quem escreve. Sob a sombra do outro a lhe impor medo, o autor, muitas vezes, se esconde por trás de outro(s). Ao duplicar-se em personagem e narrador, o eu que era um, depois dois, tornou-se agora três: autor, narrador e personagem. Sobre esse jogo de eus, Derrida observa:

O deslizar destes três *quer dizer* metonímicos, o jogo destes três *eus*, é uma paixão da literatura como paixão da morte e compaixão entre estas três instâncias (autor, narrador, personagem), e a paixão em literatura, o que sofre, padece, tolera e cultiva o limite perverso entre *Dichtung und Wahrheit*. O *quer dizer* não se assina nunca. Ninguém ousará assumir o direito, porque ninguém o terá nunca, de dizer que esses três *eus* são o mesmo, ninguém responderá nunca por essa identidade de compaixão. É uma ficção de testemunho, de preferência a um testemunho em que a testemunha jura dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade. Mas permitam-me, por falta de tempo, que o diga demasiado depressa: sem a possibilidade desta ficção, sem a virtualidade espectral desse simulacro e por conseguinte desta mentira ou desta fragmentação do verdadeiro, nenhum testemunho verídico enquanto tal seria possível. Por conseguinte, a possibilidade da ficção literária assombra, como sua própria possibilidade, o testemunho dito verídico, responsável,

²² Analogia à figura central do romance *1984* (1949) de George Orwell. O *big brother* (“grande irmão”) é entendido como uma representação daquilo que cerceia o ser humano, vigiando e, conseqüentemente, limitando suas ideias e ações. O leitor seria então, neste caso, como esta figura criada por Orwell, a vigiar constantemente os passos do autor que escreve a sua própria história.

sério, real. Essa assombração é tal a própria paixão, o lugar passional da escrita literária, como projecto de dizer tudo – quer em todos os casos em que ela é autobiográfica, isto é, em todos os casos, quer em todos os casos em que é autobotanotográfica (DERRIDA, 2004, p. 76-77).

A linha que delimita as três entidades da literatura é borrada pela possibilidade de ficção. Nessa eterna busca pela verdade, seja testemunhal ou biográfica, a literatura se nega a responder sobre as identidades em questão. Remetemos ao pacto autobiográfico de Lejeune, que se concretiza a partir da relação entre o nome próprio do autor e do personagem e nos questionamos: como concretizar o pacto se, passível de ficcionalização, o autor e o personagem não se distinguem nitidamente? A posição do leitor é instável frente aos jogos do escritor para com a sua obra. É o que Barthes evidencia ao colocar, também, três figuras em jogo: “eu”, “tu” e “ele”:

«eu» mobilizo o imaginário, «tu» e «ele» a paranóia. Mas também, segundo o leitor, de forma fugidia, como reflexo cambiante, tudo se pode voltar: em «a mim, eu», o *eu* pode não ser o *mim*, que quebra de forma carnavalesca; posso tratar-me por «tu», como fazia Sade, para distinguir em mim o operário, o fabricante, o produtor de escrita, do sujeito da obra (o Autor). Por outro lado, não falar de si próprio pode querer dizer: *Eu sou aquele que não fala de si próprio*; e falar sobre si próprio, dizendo «ele», pode querer dizer: falo de mim como estando *um pouco morto*, assolado por uma leve bruma de ênfase paranóica ou ainda: falo de mim à maneira do actor brechtiano, que deve distanciar o seu personagem: deve «mostrá-lo» e não encarná-lo, dando no seu débito verbal como que um piparote que tem por efeito descolar o pronome do seu nome, a imagem do seu suporte, o imaginário do seu espelho (Brecht recomendava ao actor que pensasse todo o seu papel na terceira pessoa) (BARTHES, 2009, p. 206).

Escondendo-se atrás da terceira pessoa da fila, o eu disfarça suas ações através das conjugações que se confundem. Como aponta Barthes, falar de mim através (d)ele é estar “um pouco morto”, ou seja, distanciado da verdade, envolto em uma espécie de paranoia que me justifica, o que ecoa nas discussões acima, sobre o uso de pseudônimos e máscaras. Sylvia Plath poderia, então, estar a esconder-se por detrás de Esther, a máscara escolhida para recontar experiências de um passado que a atormentava. A menina que carrega, assim como Plath, as angústias do corpo em cicatriz. A dor de uma ferida que não se fechou, e que continua latente, a exigir narração. Paramos frente às duas imagens: o fantasma do passado frente ao eu, em presença. Mesmo para aqueles que estão prestes a recontar as experiências de infância, o seu ato continua, marcadamente, no tempo do presente: “Ele testemunha a sua fé oferecendo-se ou oferecendo a sua vida ou o seu corpo, e esse acto de testemunho não é somente um

compromisso, mas a sua paixão não remete para nada mais que o seu momento presente” (DERRIDA, 2004, p. 35). A memória, como já mencionado, é esse filtrar do passado através das amarras do presente.

Todo o percurso teórico estabelecido até aqui teve o objetivo de, mais uma vez, *ir além* ao invés de *delimitar*. Iniciamos invadindo o espaço biográfico de Sylvia Plath, suas máscaras acadêmicas a selecionar o que deve ou não ser evidenciado. Assistimos à reconstrução de sua imagem por terceiros em dezenas de biografias, cada qual enfatizando esta ou aquela roupa, discutindo o casamento ou os relacionamentos de finais de semana, apresentando os filhos ou o relacionamento conturbado com a mãe. Assim, carregando várias hipóteses e reconstruções, percorremos as teorias da memória, autobiografia e testemunho, para tentar, mais uma vez, desmistificar a sua imagem. Como toda boa literatura, não há aqui uma teoria “x” ou “y” a encaixar-se perfeitamente. Fugimos das gavetas literárias, o romance continua sendo, apenas e muito, um *romance*. Todos os gêneros sugeridos continuam como soluções possíveis para o mistério que, como a própria literatura pede, continua a não ser desvendado.

Ainda com os ecos da memória a nos ditar os caminhos, deixamos agora que Sylvia Plath nos mostre, através da sua própria caligrafia arredondada, as aproximações e distanciamentos entre sua vida e obra. Passemos às análises do romance e à sua relação, às vezes não tão marcada, entre memória e ficção.

1.4 Os limites borrados da ficção: relação vida e obra

Muito se comentou até aqui da relação entre vida e obra de Sylvia Plath. Atingimos o ponto de discutir a ideia de autobiografia em seu romance como uma forma de reafirmar esse caráter subjetivo da escrita plathiana. A justificativa para tais questionamentos, contudo, continuou não dita: o que nos leva a pensar que Sylvia Plath e Esther Greenwood se dividem através de um espelho? Escondem-se atrás das carapuças de “alter ego”, ou qualquer outro termo, para essas aproximações biográficas? É neste momento, portanto, que analisaremos com mais ênfase como a ficção e a biografia borram seus limites, qual é a linha que ata e, às vezes, dá nó, entre vida e obra.

Ted Hughes, no prefácio da coletânea de contos *Johnny Panic and the bible of dreams*, ressalta a ânsia de Sylvia em engolir diversas leituras, de diferentes escritores, a fim de conseguir tomar emprestados os trejeitos de cada um: “De um escritor ela queria uma coisa, de

outro outra. Mas, principalmente, o que ela queria em suas histórias era a presença do mundo objetivo” (HUGHES, 2008, p. 3, tradução nossa)²³. A ideia de estar eternamente condenada a escrever apenas sobre seu próprio mundo, mergulhada em subjetividade, a atormentava: “Ela lutou obstinadamente contra a grande sucção em sua própria subjetividade: ‘Eu vou perecer se não conseguir escrever sobre ninguém além de mim mesma’. Algo assim passou por quase todas as entradas do seu diário durante longos períodos” (HUGHES, 2008, p. 3, tradução nossa)²⁴. Ao aprender a balancear a eterna disputa que a atormentava – entre “objetivismos” e “subjetivismos” –, Plath conseguiu atingir o seu auge. Quando Ted Hughes conclui tal fato, torna-se complicado não citarmos a relação vida e obra em Sylvia Plath, ou, como muitos, considerar sua obra menor devido às recorrências biográficas.

Mesmo sabendo que era necessário buscar em suas próprias experiências suas palavras, Sylvia Plath tentava manter a discrição: pseudônimos, personagens com nomes diferentes, eu lírico difuso. O que leva Carvalho a escrever: “O eu que ali fala é incessantemente inventado, composto e recomposto, assumindo posições diversas e nomes que se multiplicam e se reduplicam” (CARVALHO, 2003, p. 28). A cada novo texto, uma nova página, um novo eu a ser criado. O eterno ciclo de reconstrução de si, em uma volta infinita, a devorar a si mesma como a figura mitológica da serpente a engolir a própria cauda. Sylvia colocava-se diante da montanha de Sísifo, a carregar até o cume um eu que, ao fim do dia, rolaria novamente para a página em branco. Condenada pelas próprias palavras, sua sentença era escrever um “poema interminável do eu” (cf. CARVALHO, 2003, p. 65), (d)escrever a si mesma através de letras cada vez mais distantes, e sempre tão próximas, do reflexo no espelho que a vigiava. Todavia, vale ressaltar que todo este percurso biográfico só é válido para atingirmos o objetivo final: a literatura. O foco é observar como Sylvia Plath erguia sua pedra até o cume, e depois a via descer, para recomeçar no dia seguinte. Com o foco no seu texto, na construção da linguagem do eu, Carvalho observa:

Como outros observaram, seu objetivo parecia ser duplo, pois tanto parecia procurar a representação mais precisa, como pretendia liberar as palavras de qualquer aspecto referencial. É por meio desse desmembramento que Sylvia Plath desconstrói e reconstrói o elemento autobiográfico, transformando o texto em um espaço de construção irreduzível aos elementos factuais e fazendo desaparecer qualquer pretensão de que o registro da memória seja uma apreensão fiel desses elementos. A memória que alimenta a escrita de Sylvia

²³ Original: “From one writer she wanted one thing, from another another. But mainly what she wanted in her stories was the presence of the objective world”.

²⁴ Original: “She fought doggedly against the great suction into her own subjectivity: ‘I shall perish if I can write about no one but myself’. Something like this went through nearly every entry in her journal over long periods”.

Plath está para sempre perdida e, portanto, é uma fonte “infidel”, constituindo, por isto mesmo, de modo paradoxal, um ponto de apoio, cuja instabilidade essencial é propiciadora da criação literária (CARVALHO, 2003, p. 66).

Eis o ponto principal: a escrita que se alimenta da memória que, por muitas vezes, já estava perdida. O “perder” da memória, como coloca Carvalho, seria justamente inserir a dúvida, pintar o eu com os borrões da ficção a fim de apagar-lhe a nitidez. Sobre essa estrutura instável, sem saber ao certo o que é biográfico e o que é ficção, adentramos na linguagem literária de Sylvia Plath. Assim comenta Pietrari: “o texto de Plath acirra a discussão em torno do fato de a linguagem dominar e potencializar um eu que avança do estado bruto biográfico e se vulcaniza em erupção” (PIETRARI, 2009, p. 108). Isso porque a literatura é essa chave para um mundo aberto de opções, em que não basta limitar-se a somente uma única perspectiva: apesar de presa em si mesma, era necessário tentar avançar, sempre:

Lapidar delírios (e experiências), publicar intimidades (e ter suas intimidades adulteradas): tudo isto faz parte da transgressão que só os mecanismos de literarização podem responder, seja pela autocriação a partir dos cacos de eus, seja pela outridade do eu que – se não existe assim ou de qualquer/todo modo – se cria. E a culpa poderá sempre ser da literatura – essa (fantástica) mentira (PIETRARI, 2009, p. 110).

Longe de ditar as regras, afundamos no mundo literário e deixamos que as mentiras, os fantasmas escondidos atrás da porta, nos guiem. Porque a literatura é o manter-se diante do absurdo, do espectro que conta experiências que, talvez, nem tenham acontecido. É justamente a inserção desses eus, dessa (re)criação de uma figura já morta, ou de um passado, que Sylvia Plath usa e abusa da linguagem. A escrita deixa de ser apenas um recurso para confissões de adolescente, ou cartas para a mãe, e transforma-se em um ciclo eterno de representações: “O que Sylvia Plath parecia considerar, ao ver a produção literária não como uma escapatória ou fuga, era o desvio que a escrita realiza na direção de um constante remanejamento das muitas possibilidades de representação de uma mesma experiência” (CARVALHO, 2003, p. 167). Caímos, uma vez e sempre, na grande teia que articulava Plath – detentora das palavras, e das experiências.

Ana Cecília Carvalho já adentrava este ciclo eterno de representações que permeia a escrita de Plath, adotando como foco sua poesia. Ao escolher um elemento em específico, Carvalho faz um levantamento das muitas formas como o “ar” aparece em diversos poemas de Sylvia:

“Pai, este ar denso é mortífero./Eu preferia respirar água”, Plath escreveria no poema “Full fathom five”, de 1958, e em *Electra on Azalea Path*, de 1959, a “vela solta sorveu a respiração da minha irmã”. Em “Blue moles”, também de 1959, pode-se ler: “O que acontece entre nós/Acontece no escuro e desaparece/Fácil e constantemente como a respiração”. Em “Parliament Hill Fields”, de fevereiro de 1961, o sujeito da enunciação sente o vento tapar sua respiração “como uma bandagem”, do mesmo modo que em “Finisterre”, escrito em setembro de 1961, aquela ali fala, ao caminhar no meio da neblina, sente que esta “entope” sua boca “com algodão”. Em “*Three women: a poem for three voices*”, escrito em março de 1962, a mulher identificada como “Segunda Voz” reflete e indaga: “Esta é uma morte./De novo, esta é uma morte. Será o ar,/As partículas de destruição que sorvo?” Em “The Rabbit catcher”, de maio de 1962, o sufocamento é associado à impossibilidade de falar: “Era um lugar de força –/O vento entupindo minha boca [...] /Dilacerando minha voz”. Em “A birthday present”, de setembro de 1962, “as nuvens são como algodão./[...] monóxido de carbono” que o sujeito da enunciação respira “suavemente, suavemente”, “enchendo [suas] veias com coisas invisíveis, com os milhões de prováveis partículas que tiram os anos da [sua] vida”. E finalmente, em “Mystic”, escrito em fevereiro de 1963, dez dias antes de seu suicídio, “o ar é um moinho de ganchos” são “as chaminés que respiram”. Como não reconhecer nesses versos o testemunho desse drama? (CARVALHO, 2003, p. 125).

Cronologicamente, há uma ideia de gradação na relação entre os anos de vida de Plath e o elemento ar. Iniciando em 1958, pouco depois da primeira tentativa de suicídio, há um desejo de morte escondido na vontade de “respirar água”, já que o ar lhe é por demais denso e mortífero. Em 1961, a neblina continua a tapar-lhe a boca, como a um cadáver no qual colocam pedaços de algodão até a garganta. As consequências são cada vez maiores. Em 1962, as nuvens que brilham no céu envenenam os sujeitos que caminham alegremente, distantes de tudo aquilo que os entorpece. É em 1963, prestes a ligar o gás, que ela sente o ar cortar-lhe a carne como ganchos. O simples ato de respirar é penoso, desde 59 a 63. Não apenas a recorrência da figura nos interessa, mas as suas reconstruções e consequências para o momento que vivia Sylvia Plath.

Inspirados na ideia de Carvalho, vamos além. Enquanto a teórica detinha-se nos versos de Plath, tomamos como ponto de partida o romance *A redoma de vidro* (que chamaremos, a fim de evitar repetições, de *RV*) e, a partir de seus trechos, buscamos os seus ecos em outros textos: diários, cartas, contos e poemas. Assim se articula a “tabela biográfica”, anexada ao fim deste trabalho e guia para a organização das análises que seguirão. Na horizontal, temos como primeiro tópico *The Bell Jar* (1963), a nascente dos grandes ecos. As demais colunas são: diários, cartas e contos ou poemas. A linha vertical indica os tópicos a serem abordados: pai e mãe; Buddy e a visita ao hospital; a recusa para a oficina de ficção (ponto auge para desencadear a grande crise, culminando nas tentativas de suicídio); as duas grandes metáforas: figueira e

redoma; a repetição “*I am I am I am*”; a figura dos médicos e psiquiatras; os tratamentos de eletrochoque e o período de internamento; e, por fim, a tentativa de suicídio por ingestão de pílulas.

Os tópicos também podem ser identificados dentro de três grandes campos que organizam a tabela: memória, angústia e suicídio. No campo da memória, analisaremos os tópicos em que a aproximação biográfica se torna mais evidente, adotando como foco a (re)criação de personagens “reais” ou eventos importantes: pai, mãe, Buddy, visita ao hospital e a oficina de ficção, sendo esta última ponte para a angústia. No campo da angústia abordamos as duas metáforas principais (redoma e figueira) e a repetição “*I am I am I am*”, evidenciando como o sentimento de angústia atua na narrativa. Por fim, o último campo, também referente ao nosso último capítulo, discorrerá sobre o suicídio. Os tópicos selecionados para a análise serão: a figura dos médicos e psiquiatras, o período de internamento em hospitais psiquiátricos, os tratamentos e a tentativa de suicídio por ingestão de pílulas.

Há três tópicos fundamentais que não aparecem na tabela: a angústia (que remeteria a uma ideia de “depressão”), as demais tentativas de autoaniquilamento, e a escrita. Isso porque, além do comprometimento do espaço – tomariam uma grande parte da tabela por serem tópicos abordados com grande frequência –, tais elementos serão retomados com mais acuidade no decorrer dos próximos capítulos. Neste momento, mantemos o foco da análise nos tópicos que ressaltam a memória, ou seja, aqueles em que a influência biográfica manifesta-se com mais ênfase: pai, mãe, Buddy, visita ao hospital e oficina de ficção.

É importante salientar que, apesar de o romance ser o nosso ponto de partida, Sylvia Plath escreveu a maior parte da sua obra nos momentos anteriores ao da publicação de *RV*. Não é sabido exatamente o momento em que Plath escreveu seu romance, mas há uma especulação de que tenha sido muito próximo de sua morte, entre os anos de 1961 e 1962, sendo a publicação em janeiro de 1963. Quando nos referimos ao romance, portanto, não é somente uma Sylvia Plath dos anos 60 que temos em mente, mas também, e principalmente, a adolescente de 1953 que acabava de entrar para a faculdade e ganhava uma bolsa para a revista *Mademoiselle*. Assim, os demais textos e referências mencionadas após 53 aparecem quase como uma consequência das experiências vividas anteriormente.

Para iniciarmos as análises dos tópicos mencionados anteriormente, adotaremos como ponto de partida o famoso caso dos Rosenberg, que não aparece efetivamente na tabela por se resumir a apenas dois textos (o romance e o diário), enquanto os demais tópicos aparecem também em outros textos da autora. É justamente comentando sobre o casal eletrocutado que

Esther inicia sua narrativa: “Era um verão estranho, sufocante, o verão em que eletrocutaram os Rosenberg, e eu não sabia o que estava fazendo em Nova York” (PLATH, 2014, p. 7). Quase como uma fixação, a protagonista comenta não conseguir parar de pensar no caso: “Passei tanto tempo ouvindo falar dos Rosenberg no rádio e no escritório que não conseguia mais tirá-los da cabeça” (PLATH, 2014, p. 7). O caso também aparece nos diários de Sylvia Plath. Em 19 de junho de 1953, Sylvia escreve em seu diário: “Certo, as manchetes anunciam que dois deles serão executados às onze horas de hoje. E eu sinto um embrulho no estômago” (PLATH, 2017a, p. 626). Assim como Esther, Sylvia marca o incômodo que o caso lhe causa. Outro ponto convergente entre os dois textos é a descrição da reação dos outros diante do fato. Veremos que, em ambos os casos, a indiferença e, ao mesmo tempo, a falta de sensibilidade das pessoas é muito semelhante. No romance, Esther conversa com uma amiga e menciona o caso: “Então falei: – Não é horrível essa história dos Rosenberg?”, e teve como resposta:

– É horrível que pessoas daquele tipo continuem vivas.
Ela então bocejou, e sua boca pálida e alaranjada abriu-se revelando uma escuridão profunda. Fascinada, olhei fixamente para a caverna que se escondia em seu rosto, até que os dois lábios se encontraram e o demônio falou de dentro de seu esconderijo: – Que bom que eles vão morrer (PLATH, 2014, p. 114).

No mesmo dia citado anteriormente, Sylvia Plath também descreve a reação das pessoas diante do ocorrido em seu diário:

A moça alta felina linda que usava um chapéu original para trabalhar diariamente se levantou e se apoiou sobre o cotovelo no divã em que cochilava, na sala de reuniões, bocejou e disse com fascinante maldade entediada: “Fico contente em saber que eles vão morrer”. Ela olhou vaga e presunçosamente em volta da sala e fechou os olhos verdes enormes e voltou a dormir (PLATH, 2017a, p. 626-627).

A cena descrita nos diários de Sylvia Plath em 1953 é reconstruída com os mesmos detalhes nos anos 60, ao escrever o romance. Em *RV* a moça boceja antes de dizer que estaria feliz com a morte do casal, assim como o faz a moça mencionada no diário. A fala de ambas também se assemelha, até mesmo na escolha das palavras: “Que bom que eles vão morrer” e “Fico contente em saber que eles vão morrer”. Para além disso, o mais relevante entre os dois trechos acima é identificar como tanto Esther, quanto Sylvia, colocam-se diante da cena, o que fica explícito no modo como descrevem a pessoa com quem conversam. No romance, a mulher é tida como um demônio: sua boca é uma “escuridão profunda”, em seu rosto há uma caverna,

e é em seus lábios que se esconde o demônio que dita a sentença que assusta Esther. No trecho do diário, Sylvia a descreve como uma mulher bonita, “felina”, que demonstra grande apatia diante do caso.

A partir da análise do caso Rosenberg no romance e no diário de Sylvia Plath, podemos inferir o exercício de escrita da autora. Nos diários, talvez sendo o mais próximo da “realidade”, Sylvia descreve com detalhes a atitude apática de uma moça ao ser questionada sobre o caso. É no romance que a autora (re)constrói a cena e, com isso, (re)constrói também a moça e suas feições. Antes bonita e “felina”, agora guarda em si um “demônio” e feições já não tão belas. Evidenciamos aquilo que dita Arfuch sobre os jogos estilísticos entre vida e obra, autobiografia e ficção: não mais buscar a “verdade” entre fato e texto, mas sim estudar o *modo* como o autor (re)escreve a cena. Assim, tendo tido este exemplo como porta de entrada para os que virão, seguiremos com as análises dos tópicos presentes na tabela que correspondem ao campo da memória.

O primeiro tópico da tabela é “pai”, sendo um personagem recorrente nos textos de Sylvia Plath. Otto Plath, um homem de origem alemã, foi um apicultor reconhecido. Em outubro de 1940, com o avanço da diabete, teve que amputar sua perna que já gangrenava. No mesmo ano, em novembro, não resiste aos tratamentos e falece. Sylvia tinha em torno de seis ou sete anos quando perdeu seu pai. Em *RV*, a personagem Esther também é órfã de pai:

Meu pai, que também falava alemão e morreu quando eu tinha nove anos, veio de um vilarejo deprimente no coração da Prússia. Naquele exato momento meu irmão mais novo estava fazendo intercâmbio em Berlim e falava alemão feito um nativo.

O que eu não disse é que cada vez que eu colocava as mãos num dicionário ou livro escrito em alemão, aquelas letras pretas, densas e farpadas faziam meu cérebro se fechar como uma concha (PLATH, 2014, p. 40).

Para Esther, o pai morreu quando tinha nove anos. Veremos, mais adiante, como algumas características fundamentais são repetidas nas (re)criações da figura paterna nos textos plathianos. A origem alemã é sempre evidenciada nas narrativas, assim como a sua ausência: independente do personagem ou eu lírico por meio dos quais Sylvia esteja escrevendo, o pai está sempre morto. No trecho introdutório de Esther sobre o pai, notamos a sua relação tortuosa com a descendência alemã: enquanto seu irmão é fluente, ela fecha-se diante de um livro escrito em alemão. Tal fato ilustra a sua dificuldade em estabelecer vínculos com o pai morto, já que o homem que poderia ensiná-la não existe mais. Por isso, Esther, muitas vezes, recupera a morte do pai como um empecilho para determinados conhecimentos:

Se meu pai não tivesse morrido, pensei, teria me ensinado tudo sobre insetos, sua especialidade na universidade. Ele também teria me ensinado alemão, grego e latim, e talvez eu tivesse me tornado luterana. Ele havia sido luterano em Wisconsin, mas a religião saiu de moda na Nova Inglaterra e ele se tornou primeiro um luterano relapso e depois, como dizia minha mãe, um ateu amargo (PLATH, 2014, p. 185).

A ausência do pai a impede de ser capaz de aprender temas que poderiam estabelecer uma ligação com ele: alemão, biologia, insetos. Em 15 de junho de 1951, Plath escreve em seu diário sobre essa mesma dificuldade: “Você gostaria de ter aprendido botânica, zoologia e ciências quando era pequena. Mas, com a morte de seu pai, apegou-se anormalmente à personalidade de sua mãe, voltada para as ‘humanidades’” (PLATH, 2017a, p. 83). Esther também o faz com mais ênfase no decorrer do romance: “Se meu pai não tivesse morrido, pensei, ele teria me ensinado tudo sobre insetos, sua especialidade na universidade” (PLATH, 2014, p. 185). Além da profissão manter-se em ambos os casos (diário e romance), Sylvia e Esther compartilham as consequências dessa ausência paterna. O trabalho do pai e seu reconhecimento é sempre mencionado por Plath com grande orgulho, independente do texto. Em 1948, numa carta para um colega alemão, Sylvia Plath escreve: “Eu te contei que meu pai nasceu na Alemanha? Ele veio para a América enquanto garoto e trabalhou até se tornar um professor de alemão e biologia na Universidade de Boston. Ele até escreveu um livro sobre a história das abelhas” (PLATH, 2017b, p. 110, tradução nossa)²⁵. Mesmo que Esther não mencione a publicação do livro, como faz Plath em seu diário e cartas, vemos que a personagem mantém o mesmo tom de orgulho ao falar do ofício do pai e sua descendência.

Um dos pontos fundamentais de análise sobre a figura paterna é a influência da sua morte em Plath e em seus personagens. Esther conta que nunca havia visitado o túmulo de seu pai: “Minha mãe não nos deixou ir ao enterro porque éramos muito pequenos na época. Como ele morreu no hospital, aquele cemitério e até mesmo sua morte pareceram irreais para mim” (PLATH, 2014, p. 185). Sylvia descreve em seu diário (em 1959) a experiência de visitar o túmulo pela primeira vez. Comparemos ambos os relatos, iniciando pela descrição de Esther e, em seguida, a entrada no diário:

Então vi o túmulo do meu pai.

²⁵ Original: “Have I told you that my Father was born in Germany? He came to America as a boy and worked until he became a professor of German and Biology at Boston University. He even wrote a book on the history of the bumblebee”.

Estava bem atrás de outro túmulo, cabeça contra cabeça, do jeito que as pessoas ficam quando não há espaço suficiente num pronto-socorro. A lápide era de um mármore rosa cheio de pintinhas, feito salmão enlatado, e tudo o que havia nele era o nome do meu pai sobre duas datas separadas por um pequeno travessão.

Nos pés da lápide, depusitei o buquê de azaleias que eu tinha colhido de um arbusto na entrada do cemitério. Minhas pernas se dobraram e me sentei na grama ensopada. Eu não entendia porque estava chorando tanto.

Foi aí que me lembrei que nunca tinha chorado pela morte do meu pai (PLATH, 2014, p. 187).

Mantemos em mente alguns fatos importantes desse relato: cemitério simples, pequeno; lápides próximas; a simplicidade da escrita sobre o mármore a indicar que ali depositaram o corpo do pai; a sensação de luto a invadir brutalmente a personagem. Agora, prestemos atenção no relato de Sylvia Plath descrito em seu diário:

Fui ao túmulo de meu pai, uma cena muito deprimente. Três cemitérios separados por ruas, todos abertos nos últimos cinquenta anos, paralelepípedos feios, grosseiros, lápides muito juntas, como se os mortos dormissem lado a lado num albergue. Na terceira ala, numa parte plana gramada que dava para um terreno baldio estéril após o qual havia barracos de madeira, encontrei a lápide: “Otto E. Plath: 1885-1940”, bem no meio do caminho, podiam andar por cima dele. Senti-me lesada. Tentada a desenterrá-lo (PLATH, 2017a, p. 547).

Parecemos rever a mesma cena de Esther: os dois cemitérios são simples, as lápides são todas dispostas muito próximas, há uma ênfase na inscrição da lápide (um nome e uma data separada por travessões). Sylvia Plath abusa das sensações experimentadas em 1959 para pintar os cenários em que insere sua protagonista. No diário, sua dor fica subentendida ao dizer que sente-se “tentada a desenterrá-lo”, enquanto Esther desmorona diante do túmulo e, pela primeira vez, chora e sofre pelo reconhecimento do luto que a assola: “Encostei meu rosto na superfície lisa do mármore e chorei minha perda sob a chuva fria e salgada” (PLATH, 2014, p. 187).

A figura paterna é o grande fantasma a atormentar Sylvia Plath até os momentos finais de sua vida. Muitos dos seus textos vão sempre carregar essa imagem ausente, de morte, do alemão, da força e da felicidade uma vez perdida. O conto “Superman and Paula Brown’s New Snowsuit” (1955), ao abordar o tema da Segunda Guerra Mundial, além de retomar a ideia de um pai com descendência alemã, coloca o mesmo nome do pai biológico de Sylvia no personagem: “Mamãe ficava repetindo várias vezes sobre Papai: ‘Eu fico feliz que Otto não tenha vivido para ver isso’” (PLATH, 2008, p. 283, tradução nossa)²⁶. Para além dos textos

²⁶ Original: “Mother keep saying over and over again about Daddy: ‘I’m only glad Otto didn’t live to see this’”.

narrativos, a autora retoma a figura paterna em seus poemas. Em “Daddy”, um de seus poemas mais reconhecidos publicados em *Ariel*, Plath reconstrói sua perda da infância: “Tinha dez anos quando o enterraram./ E aos vinte tentei morrer/ E voltar, voltar, voltar para você” (PLATH, 2010, p. 155). Ainda no mesmo livro, encontramos uma série de poemas sobre abelhas dedicados ao seu pai: “A reunião das abelhas”, “A chegada da caixa de abelhas”, “Ferroadas”.

A partir deste primeiro exemplo da tabela, entendemos como um mesmo fato pode ser reconstruído na escrita de Plath. A imagem ausente, o fantasma, a dor da perda continua, apesar da mudança de cenário e de gênero. É muito próximo da relação (perdida) de seu pai, que Plath figura sua mãe, a grande “assassina”. A figura materna, próximo tópico a ser analisado, reflete o oposto da relação com o pai: enquanto o pai era aquele que a inspirava e guardava palavras de orgulho, a mãe é aquela que sempre a atormenta, tornando-se a culpada pelos seus traumas e perdas. Após a morte do pai, a mãe de Esther (assim como a de Sylvia) começou a dar aulas de taquigrafia e datilografia para sustentar a família: “Ela secretamente odiava fazer aquilo, assim como odiava meu pai por ter morrido sem deixar um tostão porque não confiava nos corretores de seguro” (PLATH, 2014, p. 46-47). Em cartas para Ann Davidow-Goodman, uma colega, Sylvia reflete sobre o modo de vida de sua mãe: “Eu tenho que fingir para ela que eu estou bem e fazendo o que eu sempre quis... e ela sentirá que sua escravidão no trabalho valeu a pena” (PLATH, 2017b, p. 255, tradução nossa)²⁷. Apesar de abordagens diferentes, ambos os trechos refletem sobre as dificuldades da mãe para conseguir sustentar sua família.

A parte final dos *Diários de Sylvia Plath* guardam o ressentimento de Sylvia por Aurelia com maior ênfase. Os últimos anos (d)escritos em páginas de diário marcam sua relação conturbada com a mãe, e ironicamente nos referimos aos mesmos anos em que Plath escrevia *A Redoma de Vidro*, livro que Aurelia Plath repudiaria. A figura materna no romance reflete muito do que Sylvia coloca da sua própria mãe nesse período. O tom, em seus diários, ecoa na ironia ácida da voz de Esther. No trecho a seguir, Sylvia escreve dando voz à sua mãe, transformando suas próprias angústias em uma confissão cruel de Aurelia sobre a morte do marido:

Ele se recusava a consultar um médico, não acreditava em Deus e no recôndito do lar idolatrava Hitler. Ela sofria. Casou-se com um sujeito a quem não amava. Os Filhos foram sua salvação. Ela os colocou em Primeiro Lugar. Ela ficou lá, amarrada nua nos trilhos e o trem da Vida avançando, fazendo a curva, apitando. “Sinto sede de sangue sangue sangue. Olhe o que fizeram comigo. Tenho ulcerações, olhe como sangram. Meu marido, a quem odeio,

²⁷ Original: “I’ve got to pretend to her that I am all right & doing what I’ve always wanted... and she’ll feel her slaving at work has been worthwhile”.

está no hospital com gangrena e diabetes e uma barba e eles cortaram sua perna fora e ele me dá nojo e é capaz de sobreviver, aleijado, e vou odiar isso. Melhor que morra.” (Ele morreu.) “O coágulo de sangue chegou ao cérebro e foi sorte que tenha morrido, pois seria um tormento dentro de casa, um idiota ambulante e eu teria de sustentá-lo, além de cuidar de dois filhos.” (PLATH, 2017a, p. 498).

De início, pensamos que Plath estaria elogiando a bravura da mãe ao ter que cuidar de dois filhos sozinha. A perspectiva, contudo, muda conforme avançamos a leitura. Ela transforma a figura materna valente em assassina, como aquela que clama pela morte do homem que nunca amou. A doença se torna mais um atraso, um empecilho, um cuidado a mais. A descendência alemã, antes tão valorizada, é agora relacionada à adoração por Hitler. A mulher cansada não aguentaria cuidar de um “aleijado”, “idiotia ambulante”, além dos dois filhos pequenos. Essa mesma ironia sutil, cruel e ácida é recorrente em Esther ao descrever momentos com sua mãe.

Em *RV*, a aversão pela mãe cresce gradativamente. Conforme a leitura se encaminha para as angústias cada vez mais destrutivas da personagem – culminando nas tentativas de suicídio –, a sua relação com sua mãe também torna-se cada vez mais problemática. Em uma noite, Esther, já apresentando problemas para dormir²⁸, sem conseguir mais suportar a sua presença, pensa em soluções violentas:

O quarto se iluminou e me perguntei onde a noite tinha se enfiado. Minha mãe deixara de ser um tronco de árvore nebuloso e se transformara numa mulher adormecida de meia-idade, a boca ligeiramente aberta, um ronco escapando de sua garganta. Aquele barulho suíno era irritante, e por um momento me pareceu que a única maneira de silenciá-la seria pegar a coluna de pele e tendões de onde o som brotava e esganá-la com as minhas mãos (PLATH, 2014, p. 139).

Para evitar que suas mãos atingissem o pescoço da mãe, a personagem tenta ferir a si mesma: “Me enfiêi no espaço entre o colchão e o estrado e deixei o colchão cair sobre mim como uma lápide. Era escuro e seguro ali embaixo, mas o colchão não era pesado o bastante” (PLATH, 2014, p. 139). Se o colchão fosse “pesado o bastante”, possivelmente o método para evitar o matricídio teria se tornado uma tentativa de suicídio. O ato violento troca de foco: a mão que antes queria agarrar o pescoço da mãe agora ergue o colchão a fim de machucar a si mesma. Em 1953, Plath escreve em seu diário: “Teve visões de si em camisa de força, tensão

²⁸ Um dos primeiros “sintomas” passíveis de identificação do declínio da personagem é a sua dificuldade para dormir. Com o avançar da narrativa, Esther fica noites inteiras sem conseguir adormecer. No terceiro capítulo deste trabalho, analisaremos como tais “sintomas” podem estar relacionados aos estudos sobre depressão.

na família, literalmente assassinando sua mãe, matando o edifício do amor e do respeito” (PLATH, 2017a, p. 219-220). Ainda mantendo a cena descrita por Esther em mente, analisemos como a construção se repete no conto “Tongues of Stone” (1955):

Durante aquelas últimas noites antes do seu apagão, a menina ficou acordada ouvindo o fio fino da respiração de sua mãe, querendo se levantar e torcer até o fim a vida daquela frágil garganta, em busca de acabar de uma vez com aquele lento processo de desintegração que sorria para ela como a cabeça da morte em todo lugar que ela olhasse.

Ela engatinhou para a cama de sua mãe e sentiu com crescente terror a fraqueza daquela forma adormecida. Não há mais santuário no mundo. Rastejando de volta para sua própria cama, ela então levantou o colchão, se prendendo na fenda entre o colchão e as molas da cama, ansiando por ser esmagada entre a pesada forma (PLATH, 2008, p. 277, tradução nossa)²⁹.

Escrito muitos anos antes do romance, o conto traz o episódio que Esther relata, e quem sabe o mesmo sonho que teve Sylvia Plath em 1953 (conforme o trecho do diário). Em “Tongues of Stone”, o tom que narra a cena é muito mais lírico e descritivo. A respiração da mãe da personagem é um “fio fino”, não “um ronco escapando da garganta”, um “barulho suíno” irritante. Em contrapartida, a descrição mais detalhada enfatiza o impulso matricida do conto: ao invés de torcer a garganta para acabar com o barulho, como menciona Esther, a personagem do conto quer torcer-lhe o pescoço para acabar com a vida, já que o rosto da morte a assola para qualquer lado que olhe. Sabemos, por meio da leitura do restante da narrativa de RV, que Esther apresentará cada vez mais traços de angústia e possíveis sintomas de depressão. No conto, por ser de menor extensão, tais angústias ficam evidentes logo de início. O sono é um pesadelo que a aterroriza, o mundo perdeu seus santuários, e ela *deseja* ser esmagada entre o colchão e o estrado. Se formos apenas recontar as ações de cada cena, ambas as narrativas não se distinguem: falta de sono, respiração da mãe, impulso matricida, esconder-se embaixo do colchão. Contudo, o mais importante não é tanto a ação – que por si só já diz muito da situação da personagem –, mas sim o modo como Sylvia seleciona expressões para cada gênero narrativo. A escolha lexical influencia o tom para cada narrativa, e suas personagens, mesmo que reflexos uma da outra, adotam expressões diferentes: Esther é irônica e ácida, há mais ódio

²⁹ Original: “During those last nights before her blackout the girl had lain awake listening to the thin thread of her mother’s breathing, wanting to get up and twist the life out of the fragile throat, to end at once the process of slow disintegration which grinned at her like a death’s head everywhere she turned. She crawled into bed with her mother and felt with growing terror the weakness of sleeping form. There was no sanctuary in the world. Creeping back to her own bed then, she had lifted up the mattress, wedging herself in the crevice between mattress and bespring, longing to be crushed beneath the heavy slab”.

do que dor; a personagem do conto, por outro lado, está para além disso: a morte já a assola em seus momentos de insônia.

Como forma de apêndice, ao final do diário, temos as notas das sessões de Plath com sua psiquiatra (“Notas das sessões com RB”). Nesses pequenos trechos, evidenciamos o relacionamento conturbado de Sylvia e sua mãe: “‘Eu a odeio, doutora.’ Senti-me péssima. Num matriarcado feito de bajulação e cumplicidade é difícil conseguir permissão para odiar a mãe, especialmente uma permissão na qual a gente acredita” (PLATH, 2017a, p. 497). O sentimento reverbera em Esther, que também diz: “– Odeio minha mãe – eu disse, e esperei pela reação. Mas a dra. Nolan apenas sorriu, como se algo tivesse a agradado imensamente, e disse: – Imagino” (PLATH, 2014, p. 227). As sessões com RB ocorrem entre os anos de 1958 e 1959, período muito próximo ao momento em que a autora estaria escrevendo *RV*; por isso, talvez, o tom acusatório e odioso pela mãe tenha sobressaído em sua personagem.

Nos períodos finais da narrativa, quando Esther está internada no hospital psiquiátrico devido a sua tentativa de suicídio por ingestão de pílulas, a relação com a sua mãe se torna ainda mais ácida. Suas visitas não são bem-vindas:

Minha mãe era a pior. Ela nunca me censurava, mas ficava implorando, com uma expressão de sofrimento, que eu dissesse o que ela tinha feito de errado. Dizia que sabia que os médicos achavam que ela tinha feito alguma besteira, porque ficavam enchendo-a de perguntas sobre quando parei de usar fraldas, sendo que eu havia sido perfeitamente educada desde pequena e nunca lhera trabalho algum.

Aquela tarde minha mãe me trouxe rosas.

– Guarda pro meu enterro – eu disse.

O rosto da minha mãe contraiu-se e ela pareceu prestes a chorar (PLATH, 2014, p. 227).

A necessidade da mãe em encontrar um motivo, uma “culpa”, para o ato da filha aborrece (ainda mais) Esther. Antes apenas com pensamentos matricidas, neste momento a personagem direciona um comportamento violento para a mãe efetivamente. A ironia em sua resposta é proposital para feri-la. Em um segundo episódio, ainda internada, Esther relembra as feições de sua mãe como uma “lua pálida e recriminadora”: “Uma filha no manicômio! Eu tinha sido capaz de fazer aquilo com ela. Ainda assim, ela obviamente decidira me perdoar” (PLATH, 2014, p. 266). O sentimento da personagem se aproxima muito daquilo que descreve Sylvia em suas notas após as consultas com sua psiquiatra. Além de falar claramente que odeia sua mãe, a autora reconta o episódio da tentativa e internamento através dos olhos de Aurelia em uma de suas entradas do diário:

A filha tentou se matar e fez com que passasse vergonha, indo para um sanatório para doentes mentais: menina ruim, desgraçada, ingrata. Ela não tinha segurança. Onde Foi Que Eu Errei. Como o destino fora capaz de puni-la assim, se era tão nobre e boa? [...] Em parte, era culpa de sua filha. Ela tinha um sonho: a filha espalhafatosamente vestida, pronta para sair e se tornar corista, prostituta também, provavelmente. (Tinha um amante, certo? Ela se esfregava e beijava e viajou para Nova York para visitar artistas estonianos e jovens judeus persas endinheirados, sua calcinha vivia molhada com o caldo pegajoso nojento do desejo. Colocá-la numa cela, era só o que você podia fazer. Aquilo não era a minha filha. Não a minha filha querida. Para onde foi minha menina?) (PLATH, 2017a, p. 500).

Assim como a mãe de Esther, que procura encontrar respostas para a atitude da filha, Sylvia demarca em sua nota com maiúsculas: “Onde Foi Que Eu Errei”, como se sua mãe também estivesse questionando a si mesma em desespero. Mesmo que não descreva a “expressão de sofrimento” como o faz Esther, vemos no “questionamento para o destino” uma busca pela cura dos seus males. A vergonha ao ver uma filha no manicômio é reiterada nos dois textos, e a pergunta que coloca Sylvia ao final de sua nota, “Para onde foi minha menina?”, parece ecoar no rosto contraído da mãe de Esther ao ouvir sua resposta irônica para as flores. Tendo como base os trechos selecionados, recriamos a figura materna em dois diferentes contextos e notamos suas semelhanças. Mais do que isso, evidenciamos o modo como Plath a via e, conseqüentemente, a recriava em seus textos a partir dos seus próprios (res)sentimentos. E assim, vendo seu rosto “prestes a chorar”, nos despedimos da figura materna nos textos de Sylvia Plath.

Dando continuidade aos ecos na escrita plathiana, selecionamos mais um personagem para ser analisado: Buddy Willard. Em *RV*, Buddy é o mais longo relacionamento de Esther, um estudante de medicina que acaba internado em um sanatório devido à tuberculose: “Era Mesmo Buddy ao telefone. Ele me disse que o raio x mostrou que ele tinha tuberculose e agora ele iria para um sanatório nos Adirondacks, onde havia uma bolsa para estudantes de medicina com a doença” (PLATH, 2014, p. 84). Através das semelhanças entre eventos que envolvem o personagem, podemos identificar uma aproximação entre Buddy e um dos namorados de Sylvia Plath, Richard Norton. Ambos são médicos, conservadores e passam um período internados em um sanatório por tuberculose. Em 1953, ano em que os eventos de *RV* aconteceram, Plath escreve em seu diário sobre as mudanças que a aguardam para aquele ano, e entre elas menciona: “vi Dick pegar tuberculose” (PLATH, 2017a, p. 187). A doença de Dick Norton também é mencionada em uma carta para Aurelia Plath do ano de 1953: “Eu vi fotos da família tiradas em Middlebury, e ele está gordo, bochechudo. Eu sei que é um concomitante necessário

da tuberculose, mas fisicamente isso infelizmente me revolta” (PLATH, 2017b, p. 582, tradução nossa)³⁰. Feitas tais relações iniciais, passemos à análise de outros eventos que interligam Buddy a Dick Norton nos textos de Plath.

Em 1958, cinco anos após os acontecimentos descritos em *The Bell Jar*, Sylvia Plath escreve em seu diário sobre um tema possível para um novo romance:

Lembrei-me paulatinamente de Dick Norton, com clareza. Um tema possível: moça virgem educada num mundo ideal espera virgindade do rapaz que a família declara ser puro. Ele será médico, um esteio da sociedade; já demonstra pendor para o conservadorismo. Ela o acompanha à conferência sobre aspectos citológicos da anemia, vê bebês de cara redonda em vidros, cadáveres, recém-nascidos. Ela nem pisca. O que a incomoda é o caso dele com uma garçoneite. Ela o odeia por isso. Sente ciúme. Não vê razão para permanecer virgem. Não quer mais se casar. Qual é o motivo? Ele é um hipócrita: “Então, posso espalhar a notícia?” Ele beija o chão e implora perdão. Não, isso não basta. A mulher moderna: exige as mesmas experiências do homem moderno (PLATH, 2017a, p. 523-524).

A indignação da Sylvia diante da perda da virgindade de Dick é clara, já que ele sempre se portou como um conservador. E, sendo Buddy reflexo de Dick, os fatos se repetem: “Buddy Willard foi para Yale, mas, pensando bem, o problema dele é que ele era um cretino. Tudo bem, ele até conseguiu boas notas e teve um caso com uma garçoneite horrível de Cape Cod chamada Gladys, mas ele não tinha uma gota de intuição” (PLATH, 2014, p. 13). Entre “ele é um hipócrita” e “ele é um cretino” a diferença é quase nula. Além disso, ambos escolhem uma garçoneite. Em RV, apesar da menção ser mais breve, Plath aprofunda o caso e o descreve com mais detalhes: temos o local e o nome da mulher com quem Buddy perdeu a virgindade. O trecho do diário se assemelha muito ao modo como Plath conta para sua amiga, Ann Davidow-Goodman, sobre a descoberta: “Eu descobri que ele não é virgem – depois de tanto tempo me levando a acreditar em quão inocente ele era em relação ao sexo e em como eu era mundana, o choque me deixou doente” (PLATH, 2017b, p. 416, tradução nossa)³¹. Assim, vemos o mesmo tom ácido com que fala(m) de Dick e Buddy, a figura masculina que a(s) decepcionou.

Ainda relacionado ao personagem, vários eventos são rememorados em sua ficção. Buddy Willard, estudante de medicina, leva Esther para visitar o hospital onde estuda: “Passei as semanas seguintes com a cabeça do cadáver – ou o que tinha restado dela – flutuando entre

³⁰ Original: “I saw pictures of the family group taken at middlebury, and he is fat, really pouty about cheeks. I know it is a necessary concomitant about tb, but physically it unfortunately revolts me”.

³¹ Original: “I discovered that he is not a virgin – after his long having led me to believe how innocent he was as far as sex was concerned and how wordly I was, the shock made me sick”.

os ovos e o bacon do café da manhã e atrás da cara de Buddy Willard, o responsável por me fazer vê-la” (PLATH, 2014, p. 8). Sylvia também é levada por Dick a esse mesmo passeio, como conta à sua colega Ann Davidow-Goodman em uma carta (18 de fevereiro de 1952): “Eu fui para o Hospital Boston Lying-In com ele e nós dois nos vestimos com casacos brancos e máscaras & pegamos o elevador autoportante até a maternidade” (PLATH, 2017b, p. 416, tradução nossa)³². Esther e Buddy, após verem os cadáveres, (os) seguem em direção à maternidade:

Buddy e eu ficamos perto da janela, a alguns metros da mulher, de onde tínhamos uma visão perfeita.

A barriga da mulher era tão grande que eu não conseguia ver seu rosto ou a parte de cima de seu corpo. Ela parecia ter apenas um imenso ventre de aranha, além de duas perninhas magricelas escoradas nos estribos, e passou o parto inteiro soltando gemidos inumanos. [...] O médico responsável, que supervisionava Wil, falava para a mulher: “Força, senhora Tomolillo, força, isso, muito bem, força”, e então, pela fresta depilada entre suas pernas, pálida de desinfetante, vi uma coisa escura e felpuda aparecer (PLATH, 2014, p. 76).

Dando continuidade ao relato de Sylvia para Ann, ela complementa: “Dick e eu paramos a dois passos de distância para assistir um bebê nascer, e eu tive o desejo mais estranho de rir e chorar quando vi o rostinho azul apertado saindo da vagina da mulher” (PLATH, 2017b, p. 416, tradução nossa)³³. Sylvia Plath reconstrói a cena com os detalhes de um espectador exemplar. Enquanto a cena aparece rapidamente descrita para Ann Davidow, o romance detalha o momento do parto assistido. Sabemos da sua distância (próxima à janela), o modo como a mulher estava deitada na maca do hospital, dos seus gemidos “inumanos”, até o momento em que o primeiro vestígio da criança é visto. O desenvolvimento é gradativo: em seu diário o fato é apenas brevemente mencionado, nas cartas para sua colega a imagem se torna um pouco mais nítida, até atingir seu ápice através das palavras de Esther.

Outro evento a ser analisado ainda com relação a Dick Norton/Buddy Willard é o casal ter ido esquiar e, conseqüentemente, Esther e Sylvia quebrarem a perna durante o passeio:

– Você estava indo bem – disse no meu ouvido uma voz familiar – até aquele homem atravessar o seu caminho. [...]

Buddy se agachou para tirar minhas botas e os vários pares de meia de lã branca que acolchoavam meus pés. Sua mão gorda fechou-se sobre o meu pé

³² Original: “I went to the Boston Lying-In Hospital with him and we both dressed up in white coats and masks & took the self-running elevator up to the maternity Ward”.

³³ Original: “Dick & I stood two feet away to watch a baby born, and I had the queerest urge to laugh and cry when I saw the little squinted blue face grimacing out of the woman’s vagina”.

esquerdo e então subiu para o tornozelo, tateando e examinando, como se procurasse uma arma escondida. [...]

– Sua perna está quebrada em dois lugares. Você vai ter que usar gesso por meses (PLATH, 2014, p. 110-111).

Em 1956, relembando o ato, Sylvia Plath escreve em seu diário: “Certa vez eu estava no alto da encosta e ia descer de esqui até a figura pequenina lá embaixo, sem saber manobrar; mergulhei; voei, gritando de alegria conforme meu corpo se adaptava e controlava a velocidade; de repente um homem entrou descuidado em meu caminho e quebrei a perna” (PLATH, 2017a, p. 255-256). Mudamos o ângulo da cena: em *RV* temos a visão de Esther, deitada, enquanto Buddy conta como ocorreu o acidente; nos diários, Sylvia abole a imagem de Dick e descreve a si mesma, voando em alta velocidade, até o momento em que o mesmo homem que choca-se com Esther entra em seu caminho. A partir das cartas, descobrimos o dia em que o acidente aconteceu, pois entre os dias 28 e 29 de novembro de 1952, Sylvia Plath envia um telegrama para sua mãe: “QUEBRADA QUEBRADA QUEBRADA NOS GELADOS ALPES BRANCOS OH JOELHO CHEGANDO EM FRAMINGHAM TERÇA À NOITE 7:41. TRAZENDO FABULOSA FÍBULA FRATURADA” (PLATH, 2017b, p. 538, tradução nossa)³⁴. Com a recuperação do acidente no romance, e com a perna quebrada de Esther/Sylvia, finalizamos as discussões sobre Dick/Buddy nos textos plathianos.

O último tópico a ser analisado neste capítulo é “oficina de ficção”. Avançando na narrativa, Esther espera entrar para uma oficina de ficção durante suas férias. Sua mãe, logo que a encontra, lhe conta a notícia de que ela não foi aceita. “Eu não vou – eu disse. Não fui aceita no curso” (PLATH, 2014, p. 134), diz Esther ao telefone para Jody, a colega com quem iria dividir o quarto durante o verão. Mesmo tendo outras oficinas, Esther abole qualquer outra opção: “Liguei para a secretária e escutei a minha voz de zumbi deixando uma mensagem que dizia que a srta. Esther Greenwood estava cancelando sua presença em qualquer oficina do curso de férias” (PLATH, 2014, p. 134). Em 6 de julho de 1953, Plath escreve em seu diário: “Neste exato momento você está mal da cabeça. Ligou para Marcia, cancelou o quarto & ela ficou aliviada. Morar lá seria uma batalha – e mesmo assim você continua querendo telefonar para o diretor – pedindo para reconsiderar a decisão” (PLATH, 2017a, p. 219). Marcia tornou-se Jody, mas os telefonemas continuam a ser descritos em ambos os casos. De início, podemos não dar atenção para o fato, contudo, é devido a esta recusa na oficina de ficção que Esther é

³⁴ Original: “*BREAK BREAK BREAK ON THE COLD WHITE SLOPES OH KNEE ARRIVING FRAMINGHAM TUESDAY NIGHT 7:41. BRINGING FABULOUS FRACTURED FIBULA*”.

obrigada a ficar em casa durante as férias e avançar, lentamente, para dentro de sua “redoma suicida”.

Cada vez mais incapaz de ver uma saída para si mesma, Esther caminha em direção às tentativas de suicídio. Em uma carta para Edward Cohen em dezembro de 1953, Sylvia Plath, ao descrever a sua tentativa de suicídio por ingestão de pílulas³⁵, inicia o relato mencionando justamente a recusa da oficina de ficção: “A verdade era que eu contava entrar para o curso de escrita de Frank O’Connor em Harvard, mas parecia que milhares de outros escritores brilhantes também, e eu não entrei; eu me senti ofendida, e imaginei que, se eu não pudesse escrever por conta própria, eu não era boa de qualquer maneira” (PLATH, 2017b, p. 655, tradução nossa)³⁶. Esther não menciona outras vezes sua recusa, os diários também não trazem mais entradas a respeito. O ponto inicial foi dado e só mais adiante enxergamos suas consequências. Sylvia Plath reconstrói em Esther o seu sentimento de incapacidade, a insegurança de pensar não ser boa o suficiente, e abre a porta para que ambas observem o abismo que se coloca sob seus pés.

Finalizamos aqui as análises sobre os pontos referentes ao campo da memória dispostos na tabela. A ideia de sua organização é evidenciar como o seu romance ecoa, ou resguarda, as experiências e personagens já (d)escritas em outros momentos da vida de Sylvia Plath. Os manuscritos de Plath atuam como palimpsestos, que carregam os antigos textos em seu cerne, sem jamais serem apagados completamente. Nos palimpsestos, ainda era possível notar a forma daquela letra a iniciar o texto anterior, as antigas frases e desenhos a compor o passado. É como um palimpsesto da memória que vemos, na escrita de Plath, a força das experiências, do subjetivo, do eu sempre a retomar os escritos passados, a marca na pele – muitas vezes (re)lendo suas próprias cicatrizes. A memória das palavras, para os antigos, marcava o couro em que escreviam as novas regras, uma metáfora para dizer que o passado ainda os influenciava. Para Plath, a metáfora continua a mesma: o passado age sobre o texto novo, o presente não apaga as formas antigas. Condenada pelas próprias experiências, suas palavras carregam a sombra do eu passado, remodelado, refeito, reconstruído, nesse mundo de mentiras, absurdos e fantasias, que é a literatura.

Ao falar de Sylvia Plath, seria, para nós, impossível não dispormos de um espaço para evidenciar a sua relação, tão íntima e dolorosa, com a memória. A mera aproximação de seu romance com as experiências de sua adolescência não é suficiente, pois toda a teoria da

³⁵ Neste momento, focamos apenas na menção à oficina de ficção relatada por Plath. No terceiro capítulo, ao analisarmos a tentativa de suicídio por ingestão de pílulas, a carta será apresentada e discutida com maior fôlego.

³⁶ Original: “*Truth was, I’d counted on getting into Frank O’Connor’s writing course at Harvard, but it seemed that several thousand other brilliant writers did too, and so I didn’t; so I was miffed, and figured if I couldn’t write on my own I wasn’t any good anyhow*”.

memória vai muito além do estudo, simplesmente – e não de forma simples -, da autobiografia. A descrição e a análise nos levaram para o grande borrão de vida e obra que tinge a escrita de Plath, nos direcionando, cada vez mais, para as teorias da memória, de cicatrizes e ressentimento, até alcançarmos a grande dúvida que percorre a grafia de uma vida. Suas verdades e mentiras, os jogos literários e de escrita, o Sísifo a conjugar seus versos sempre na primeira pessoa do singular.

No capítulo seguinte, com o foco na angústia, enxergamos uma adolescente em crise a ecoar na mulher de trinta anos, prestes a repetir o mesmo ato, dessa vez sem “erros”. O abismo abriu sob seus pés, e acompanhamos o seu caminhar lento.

2. À BEIRA DO ABISMO: A ANGÚSTIA DO EU

O maldito sol estava podre.
(Notas de um velho safado, Charles Bukowski)

As primeiras palavras de Esther Greenwood, que abrem o romance para os leitores de Sylvia Plath, são: “Era um verão estranho, sufocante, o verão em que eletrocutaram os Rosenberg, e eu não sabia o que estava fazendo em Nova York” (PLATH, 2014, p. 7). Não sabemos, ainda, que Esther Greenwood é o nome da personagem, ou o que a levou para Nova York. Ainda não entendemos o motivo pelo qual a execução dos Rosenberg a atrai e, ao mesmo tempo, a *incomoda*. Os primeiros parágrafos seguem e continuamos a observar em cada frase, curta e calculada, que há algo de muito inquietante, atormentado e impaciente, em seu tom de voz. O verão de Nova York lhe é por demais desagradável, “a poeira seca e fina soprando para dentro dos meus olhos e da minha garganta” (PLATH, 2014, p. 7), o ar a sufoca, os pensamentos a aprisionam. Até o momento, na página seguinte, em que há um parágrafo todo em parênteses, quase como a indicar uma informação que deveria ser mantida em rodapé, um adendo além do texto original, o não dito escondido nas palavras anteriores:

(Eu sabia que havia alguma coisa errada comigo naquele verão, porque não conseguia deixar de pensar nos Rosenberg e em como tinha sido burra em comprar todas aquelas roupas caras e desconfortáveis, penduradas no meu armário feito peixes na feira, e como todas as pequenas vitórias que eu acumulara alegremente na universidade não significavam nada do lado de fora do mármore liso e dos vidros das fachadas da Madison Avenue.) (PLATH, 2014, p. 8).

O caso Rosenberg circula em sua mente sem interrupções. As suas compras na grande Nova York lhe parecem fúteis e sem significado. Dissemos, logo acima, que o caso Rosenberg a incomoda, falamos em inquietação, usamos os termos “atormentada” e “impaciente”. Um calçado novo incomoda, as bordas duras normalmente demoram para se ajustar aos pés. A goteira da cozinha que, no meio do silêncio oco das madrugadas pinga repetidamente em um movimento ritmado, incomoda. Uma dor de cabeça fraca, mas contínua, durante um dia corrido de trabalho, incomoda. O choro de uma criança com fome, com febre ou cólicas, incomoda e talvez até atormente a mãe que, inexperiente, não sabe como agir. O som alto dos vizinhos de apartamento, enquanto assistimos a um filme em um domingo à noite, atormenta, incomoda. O barulho do relógio durante uma longa espera nos incomoda, atormenta, impacienta. A espera nos torna impacientes, seja enquanto uma pessoa não chega ou enquanto aguardamos o

resultado de uma prova importante. Seguimos com calçados novos a rasgar o calcanhar, atormentados pelo barulho dos carros que cortam as ruas, correndo contra o ponteiro do relógio que insiste em continuar a bater.

Mas Esther não.

Esther deveria estar se divertindo, correndo pelas ruas de Nova York com os sapatos novos lustrosos, aproveitando o sonho conquistado de trabalhar em uma revista, regozijando dos luxos, festas e banquetes com suas colegas de quarto. Mas Esther não está:

Eu devia estar causando inveja a milhares de universitárias como eu que, ao redor do país, sonhavam em estar perambulando por aí nos mesmos sapatos de verniz tamanho 35 que eu havia comprado na Bloomingdale's durante um intervalo de almoço, junto com um cinto e uma carteira de couro preto para combinar. E quando a minha foto saiu na revista em que nós doze estávamos trabalhando – bebendo martinis num minúsculo corpete de lamê prateado, preso a uma enorme nuvem de tule branco, na cobertura de luxo de algum hotel, cercada por incontáveis rapazes atléticos contratados ou emprestados para a ocasião –, todo mundo deve ter pensado que eu estava botando para quebrar.

Vejam só do que esse país é capaz, elas diriam. Uma garota vive em uma cidade no meio do nada por dezenove anos, tão pobre que mal pode comprar uma revista, e então recebe uma bolsa para a universidade e ganha um prêmio aqui e outro ali e acaba em Nova York, conduzindo a cidade como se fosse seu próprio carro (PLATH, 2014, p. 8).

A menina que antes reclamava do caso Rosenberg nos parece distante. A futilidade que atingia o verão sufocante de Nova York toma novos ares. O mesmo ar puído e denso invade e estagna em nossas próprias gargantas. O questionamento sobe até a língua, a grande interrogação condensa-se nos lábios: por quê? O último parágrafo de entrada não responde, e descobrimos, mais a frente, que nenhuma das próximas 200 páginas irá sanar a grande dúvida. O parágrafo final apenas conclui, vagamente, a interrogação que se formou e continuará:

Acontece que eu não estava conduzindo nada, nem a mim mesma. Eu só pulava do meu hotel para o trabalho e para as festas, e das festas para o hotel e então de volta para o trabalho, como um bonde entorpecido. Imagino que eu deveria estar entusiasmada como a maioria das outras garotas, mas eu não conseguia me comover com nada. (Me sentia muito calma e muito vazia, do jeito que o olho de um tornado deve se sentir, movendo-se pacatamente em meio ao turbilhão que o rodeia.) (PLATH, 2014, p. 9).

Mais uma vez os parênteses, a ideia presa entre os sinais curvados de uma mente que precisa dizer, mas se contenta com os pequenos pedaços de reclusão. A comparação presa entre o espaço breve de uma confissão, uma indicação rápida e frágil do que o leitor deve aguardar,

do que Esther quer dizer, mas esconde, transforma em enigma, metáfora. O mesmo tornado que invade casas, fazendas e cidades, com uma força avassaladora que desola populações inteiras, é aquele que guarda, em seu interior, uma jovem em angústia. Enquanto o mundo é arrancado pelas suas próprias mãos, o caos escorre pelos encanamentos, há uma menina que aguarda, pacatamente, um final – talvez o seu próprio.

Falamos em incômodo, impaciência e tormento, porque falar de *angústia* é sempre uma incógnita. Nesse momento transformamos o texto em diagnóstico, buscamos, entre as palavras de Esther, encontrar algum resultado, uma pista, um *sintoma*. Vemos o seu mundo ser destruído aos poucos, o tornado caminha com lentidão, a cidade de Nova York continua segura com seus prédios e luzes. Mas Esther não. Esther segue com passos cada vez mais difíceis, a narrativa gradativamente escurece, pesa. Seguimos seus passos até um sótão com os bolsos cheios de pílulas, até a sala branca de eletrochoques, para um banho quente de banheira e uma gilete em mãos. Reviramos as páginas e procuramos, metodicamente, como cientistas da palavra, uma vírgula, sílaba ou expressão que aponte, dê a dica, se adeque ao grande quadro de sintomas das demais teorias.

Com o romance em análise, sua palavra é exposta com todos os pormenores e pontuações. Invadimos a medula da sentença, o centro da letra, abrimos os pontos e, em movimento frágil e débil, tentamos estancar as interrogações. O objetivo está posto na mesa, basta que comecemos a investigação com as mãos frias e enluvadas. Invadimos o mais íntimo das palavras, mergulhamos os dedos assépticos na carne pegajosa e encontramos uma substância negra, lodosa, a percorrer ossos, músculos e capítulos. A narrativa perde sua estrutura de um “romance tradicional”, a personagem deixa de ser uma menina distante com problemas em Nova York e passa a ser um reflexo do mais íntimo que nos preenche. Colocamos a substância em evidência e com as lentes de aumento enxergamos uma multidão: os ecos da memória continuam aqui também, dessa vez como grandes aliados.

Neste capítulo, colocamos a angústia em foco. A partir dos tópicos da tabela: redoma, figueira e a repetição *I am I am I am*, analisaremos como a angústia atua na narrativa, seja na criação de metáforas, seja em sua própria estrutura. Para isso, iniciamos o capítulo com uma discussão do conceito de angústia delineado por grandes nomes da filosofia, em uma tentativa de relacionar a angústia de Esther aos estudos de outrem. Em um segundo momento, (re)construímos a angústia a partir das imagens que desenha Plath em suas narrativas: da redoma à figueira. Concomitante às análises das metáforas, identificaremos ecos de lirismo e

silêncio, e como estes figuram o sentimento da personagem frente ao mundo que lentamente é consumido pelo tornado que a aprisiona.

Dados tais apontamentos, damos o próximo passo – ainda não o último.

2.1 O problema da angústia

A palavra “angústia” não aparece no romance de Plath. Esther não escreve, nem mesmo em seus parênteses, que está angustiada. Nos diários de Sylvia Plath a palavra continua ausente. Percebemos, contudo, um tom de melancolia, um ar de aprisionamento, um *incômodo* em suas palavras. Diagnosticamos com certa facilidade a “depressão”³⁷ de Esther, porém algo continua faltando. Ainda há um germe, uma semente que brotou antes do termo médico. Há uma cor que tinge as páginas de *A Redoma de Vidro* que ainda não foi descoberta pela medicina ou tratada pela psicologia. A mesma cor com que Dostoiévski já tingia as palavras de Raskólnikov após assassinar as duas mulheres e ter que lidar com as consequências do crime e do castigo; a cor do sol que assola o estrangeiro de Camus; a tonalidade do mar a engolir o velho de Hemingway; a ausência de cores no vão da escada da senhora D de Hilst; a multiplicidade de cores nos rótulos de bebida de Henry (e) de Bukowski. Uma tonalidade inexata e sem nome, talvez a aproximemos do azul para comparar com o termo em inglês³⁸, ou ao cinza, que se distingue do negro em poucos graus. A cor do sol de Camus não é a mesma daquele que não invade o vão da escada de Hilst, o mar de Hemingway distingue-se das cores das bebidas de Bukowski. São todos iguais em sua diferença. O *incômodo*, como já dito tantas vezes, continua a latejar nas palavras de cada um. Contudo, faz-se necessário um termo, uma expressão que seja, para resumirmos esse sentimento.

Denominamos este tópico como “o problema da angústia” justamente pela dificuldade de se encontrar definição, significado ou sintomas. Estamos diante da areia movediça, da substância lodosa do eu, frente a um mundo instável prestes a desabar. A angústia que estrutura o romance de Plath é a mesma que corrói seus personagens, destrói sua linguagem e a leva à beira do abismo. O eu angustiado não consegue estruturar uma narrativa, a linguagem perde seu poder diante do grande buraco recém-aberto. Caminhando pela extremidade da redoma, Esther está pronta para dar o salto, mas antes é preciso dizer, articular a linguagem para que ela

³⁷ Uma discussão mais aprofundada sobre o termo “depressão” e sua relação com Esther ocorre no terceiro capítulo.

³⁸ Azul em inglês é *blue*, e pode significar, além da cor, tristeza. Podemos traduzir “*I am blue*” como “Estou triste” em algumas situações.

seja suficiente, mesmo não sendo. É sob o efeito da angústia que as palavras mudam de tom, adotam novos sentidos, (trans)formam-se ante a queda que se aproxima. Uma redoma e uma figueira deixam de ser substantivos comuns e passam a ser recoloridos com novos significados ainda não descobertos. Com duas metáforas, baseada em substantivos comuns do cotidiano, Sylvia Plath estrutura seu romance. E é com base nessas duas metáforas que se estrutura também esta pesquisa.

Iniciaremos o percurso teórico sobre a angústia de forma cronológica; começaremos no século XIX, em seguida partiremos para o início do século XX, com dois grandes nomes da filosofia. Em 1844, Sören Kierkegaard publica *O conceito de angústia*, e quase um século depois, Martin Heidegger retoma muitos de seus conceitos ao descrever o *Dasein* em *Ser e Tempo* (1927). Ademais, como uma espécie de apêndice da teoria, mencionaremos brevemente a angústia no romance *A Náusea*, de Sartre, em uma tentativa de aproximação, cada vez mais íntima, com a angústia plathiana. Feita a introdução, seguimos em direção à Dinamarca, abrimos a porta da redoma para Kierkegaard, que há muito já a conhecia.

2.1.1 Kierkegaard

Assim como Victoria Lucas era o nome que respondia pela autoria do romance *A Redoma de Vidro* em sua primeira edição, é sob o pseudônimo de Vigilius Haufniensis que o dinamarquês Sören Kierkegaard publica *O Conceito de Angústia* (1844). Em um jogo entre filosofia e poesia, Kierkegaard brinca com seus leitores: em um tom completamente diferente, Johannes de Silentio já havia publicado *Temor e Tremor* (1843) e no mesmo ano, o próprio Kierkegaard assume a pena e publica com seu nome o *Diário de um sedutor* (1843). Com datas próximas, suas obras parecem corresponder, de fato, a diferentes autorias. Assim como o fez Fernando Pessoa, criando heterônimos para seus autores, Kierkegaard modela sua linguagem de acordo com o personagem que articula a pena.

Os dois livros que contribuirão para a discussão que segue – *O Conceito de Angústia* e *Temor e Tremor* –, apresentam forte teor religioso, sendo uma característica notória em Kierkegaard. Vale a ressalva, logo de início, que Sylvia Plath não compactua com os mesmos tons divinos ou religiosos. Esther Greenwood raramente discorre sobre religiões e, quando o faz, é com certa ironia que menciona uma possível “conversão”. Contudo, a escolha de Kierkegaard nos é fundamental para abrimos a discussão. Tido como um dos primeiros “filósofos existencialistas”, muito daquilo que foi dito pelo autor é ainda reverberado pelos

demais filósofos dos séculos XX e XXI, por isso é válido voltar à fonte. É com *Temor e Tremor* que damos início aos questionamentos de Kierkegaard sobre o eu, a angústia e, principalmente, sobre a fé.

De acordo com Kierkegaard, apenas um homem foi capaz de dar o salto da fé, livrar-se da angústia, tornar-se verdadeiramente fiel e temente a Deus: esse homem foi Abraão. Servo de Deus, Abraão ouve a voz do Senhor que lhe impõe mais uma prova: “Toma teu filho, teu único, que amas, Isaac, e vai à terra de Moriá, e lá o oferecerás em holocausto sobre uma montanha que eu te indicarei” (GÊNESIS 22:2). E Abraão vai. Organiza o altar, dispõe a lenha, amarra seu único filho e chega a erguer o cutelo em mãos. Como é sabido, antes que o braço de Abraão pese sobre a carne de Isaac, um anjo aparece e o impede, dizendo: “Não estendas a mão contra o menino! Não lhe faças nenhum mal! Agora sei que temes a Deus: tu não me recusaste teu filho, teu único” (GÊNESIS 22:12). Nesse momento Abraão vê um cordeiro preso entre os arbustos próximos e realiza o sacrifício exigido por Deus. Para Kierkegaard, contudo, a história contém seu cerne no não dito, no silêncio entre um parágrafo e outro dos versículos do Gênesis. Abraão levanta-se cedo, racha a lenha, encontra com Isaac e mais dois servos para seguirem o caminho que Deus lhe havia indicado. É apenas no terceiro dia que Abraão avista o local, despede-se dos servos e segue, apenas junto a Isaac, que lhe questiona: “‘Meu pai!’ Ele respondeu: ‘Sim, meu filho!’ - ‘Eis o fogo e a lenha’, retomou ele, ‘mas onde está o cordeiro para o holocausto?’ Abraão respondeu: ‘É Deus quem proverá o cordeiro para o holocausto, meu filho’” (GÊNESIS 22:7-8).

O próximo versículo inicia: “Quando chegaram ao lugar que Deus lhe indicara, Abraão construiu o altar, dispôs a lenha, depois amarrou seu filho Isaac e o colocou sobre o altar, em cima da lenha” (GÊNESIS 22:9). Percebemos uma elipse, há lacuna entre os dois momentos. O silêncio de Abraão não é contado pelo narrador, ou mesmo os demais questionamentos de Isaac ou dos servos. É nesse vazio, o espaço em branco do que não foi dito por Abraão ao longo dos três dias que se seguiram, o seu silêncio corrosivo durante o caminho para sacrificar o próprio filho, que Kierkegaard se aprofundará: “E existiram grandes homens pela sua energia, sabedoria, esperança ou amor – porém Abraão foi o maior de todos”, pois é, justamente, “grande pela energia cuja força é fraqueza, grande pelo saber cujo segredo é loucura, pela esperança cuja forma é a demência, pelo amor que se resume em ódio a si mesmo” (KIERKEGAARD, 2008, p. 12). O autor ainda complementa: “Gerações inumeráveis conheceram de cor, palavra a palavra, a história de Abraão; porém quantos tiveram insônia por causa dela?” (KIERKEGAARD, 2008, p. 21). Isso porque nos esquecemos da lacuna, da elipse entre a fala

de Deus e o momento do sacrifício. Os passos de Abraão, prestes a assassinar seu único filho, são silenciados: “O que é omitido na história do patriarca? A angústia” (KIERKEGAARD, 2008, p. 21).

Caso analisássemos a atitude de Abraão a partir de um ponto de vista moral, poderíamos afirmar que este desejou matar Isaac, sendo, portanto, assassino. Já do ponto de vista religioso, teve a intenção de sacrificá-lo (em nome de Deus): “Em tal contradição está a angústia que nos leva à insônia e sem a qual, porém, Abraão não é o homem que é” (KIERKEGAARD, 2008, p. 23). Diante do impasse de soluções, enxergamos em Abraão o cavaleiro da fé, aquele que conseguiu sobreviver aos pedidos mais cruéis de Deus a fim de alcançar sua verdadeira fé. O homem que pôde dar o salto. Abraão não foi o único a ter que provar-se digno e verdadeiro perante a força de Deus. Kierkegaard ainda ressalta a história de Maria, mãe de Jesus, que arcou com as consequências de sua gravidez em virgindade sozinha:

Maria, sem dúvida, deu à luz o filho graças a um milagre, porém no curso de tal acontecimento procedeu como todas as demais mulheres, e esse tempo é o de angústia, da tribulação e do paradoxo. O anjo foi, indubitavelmente, um espírito caridoso, mas não foi complacente pois não disse as todas as demais virgens de Israel: “Não desprezeis Maria, por ter-lhe acontecido o extraordinário”. Apresentou-se diante dela só e ninguém pode entendê-la. Entretanto, que outra mulher foi mais ultrajada do que Maria? Pois não é também exato que aquele a quem Deus abençoa é do mesmo modo amaldiçoado pelo mesmo sopro de seu espírito? (KIERKEGAARD, 2008, p. 59).

Para alcançar Deus, o homem deve sacrificar-se, conviver com a angústia que o dilacera até o salto cego da fé. Não há certeza que o outro lado o acalente, que o filho renascerá após o golpe do cutelo ou que Deus proverá mais centenas de crianças. Ninguém sabe o que o aguarda, porém ele segue, abençoado pela maldição do espírito de Deus. A convivência com a angústia elege Abraão como o grande exemplo de homem que poucos conseguem sustentar. Para muitos ainda há um véu de inocência – que Kierkegaard chamará de ignorância –, a cegar os olhos dos homens. É em *O Conceito de Angústia* que o autor relaciona a angústia e o nada como consequência desse estado de inocência (ou ignorância) do eu:

Em tal estado, há calma e descanso; porém existe, ao mesmo tempo, outra coisa que, entretanto, não é perturbação nem luta, porque não existe contra que lutar. O que existe então? Nada. Que efeito produz, porém, este nada? Esse nada dá nascimento à angústia. Aí está o mistério profundo da vida: é, ao mesmo tempo, angústia. Sonhador, o espírito projeta a sua própria realidade, que é um átimo, e a inocência vê sempre e sempre, diante de si, esse nada (KIERKEGAARD, 2007, p. 50).

Imaginemos uma pessoa a caminhar por uma estrada, os passos cada vez mais rápidos para alcançar o fim. Em um momento de vertigem, o pé para ante o próximo passo: não há mais terra. O homem encara o abismo e “vê sempre e sempre, diante de si, esse nada”. Diante da possibilidade do salto, o homem detém-se. Pausamos a figura com um movimento a ser feito, não sabemos ainda qual será o próximo passo. Em uma tentativa de entender como a angústia se relaciona com a existência desse homem plantado nos últimos centímetros de certeza, Thomas Ramson Giles, em *História do Existencialismo e da Fenomenologia* (1989)³⁹, pontua:

Na angústia todo o sentido da existência cede lugar a uma dúvida universal e sem esperança. O Indivíduo deixa de ter um arrimo em que apoiar-se. Lança-se na procura de alguma coisa que agarrar-se e só alcança o vácuo, vindo a sentir-se em poder da mais absoluta solidão e abandono.

Entretanto, é só mais através dela que o homem poderá elevar-se à existência autêntica. A angústia aniquila nele todas as suas seguranças habituais para o entregar ao abandono donde unicamente pode surgir a autêntica existência. A angústia é a vertigem da própria liberdade. O Indivíduo vê intercalar-se entre ele e o mundo um vácuo que o faz perder todo o sentido de segurança. Sente-se arrebatado, entregue exclusivamente a si mesmo. Só na medida em que for capaz de sofrer a prova desse abandono será existencialmente livre. Somente através dessa angústia lhe será dado alcançar a liberdade; não há outro caminho para até ela chegar (GILES, 1989, p. 19).

O homem em solidão precisa encarar o abismo a fim de encontrar aquilo que revele a sua existência autêntica. Mas há sempre o medo, nunca sabemos se o próximo passo não será o último. O ar frio canta através das árvores que marcam o desfiladeiro e o homem sente tonturas: “A angústia pode ser comparada à vertigem. Quando o olhar imerge num abismo, existe uma vertigem, que nos chega tanto do olhar como do abismo, uma vez que nos seria impossível deixar de o encarar” (GILES, 1989, p. 20-21). O mesmo medo que o atordoa é aquele que lhe trará paz. O mesmo salto que o aniquila é aquele que o redime. Lembramo-nos de Abraão, prestes a sacrificar o próprio filho pela sua fé, e recuamos:

Não posso empreender o movimento da fé, não posso fechar os olhos e atirar-me de cabeça, cheio de confiança, no absurdo; isso é impossível, porém não me glorio pelo fato. Tenho a certeza de que Deus é amor; este pensamento possui, para mim, valor lírico fundamental. Presente em mim a certeza, sinto-me de modo inefável, venturoso; ausente, estou ansiando por ela muito mais desesperadamente que não a amante pelo objeto do amor; porém não tenho fé; não possuo tal coragem (KIERKEGAARD, 2008, p. 27).

³⁹ O livro de Giles é estruturado a partir dos grandes nomes do existencialismo e da fenomenologia. Neste primeiro momento, utilizaremos os seus comentários sobre Kierkegaard. Posteriormente, o utilizaremos para Heidegger.

O próximo passo pode ser em direção ao abismo, ou retroceder pelo caminho da ignorância, ou mesmo estagnar-se para sempre. As múltiplas possibilidades angustiam, pois, ao final, percebemos que a angústia reside justamente no passo a ser dado, na próxima escolha, na possibilidade. Para Kierkegaard, a angústia da possibilidade iniciou-se com Adão e o fruto proibido. Quando Deus disse para não comer os frutos daquela árvore, Adão não entendeu: “Adão não entendia essa frase; porque, como poderia entender a diferença entre o bem e o mal se a diferenciação apenas se fixou após ter sido saboreado o fruto?” (KIERKEGAARD, 2007, p. 53). A ideia de “bem” e de “mal” não cabia a Adão, que nunca conheceu o “mal” até o momento da mordida. É justamente a proibição que inquieta a Adão: “porque nele desperta a possibilidade da liberdade. O que se ofertava à inocência com um nada da angústia adentrou-o e conserva ainda aqui um nada: a aflitiva possibilidade de *poder*” (KIERKEGAARD, 2007, p. 53). A possibilidade de poder angustia a Adão, que vê nela ao mesmo tempo amor e medo. Assim complementa Giles: “Se o possível repele a necessidade e o ‘eu’ se precipita e se perde no possível, sem um elo que o prenda à necessidade, enfrentamos o que Kierkegaard chama de *o desespero do possível*”:

O que falta ao “eu”, o que o leva a se extraviar no possível é a incapacidade de obedecer, de se submeter à necessidade, incluída em si próprio, àquilo que se pode chamar “as fronteiras interiores”. A infelicidade de um tal “eu” consiste em não ter tomado consciência de si próprio, em não se ter apercebido de que este “eu” é o seu. Em vez disso, o homem desesperado perde-se, deixando que o seu “eu” se reflita imaginariamente no possível (GILES, 1989, p. 16).

A figura não reconhece o objeto que o espelho reflete. Há uma fragmentação de imagens que não o alcança, seu “eu” está perdido no mundo do possível. O espelho transforma-se em abismo, e o eu sente as vertingens da angústia: “Esta é a angústia, vertigem da liberdade, que surge quando, ao desejar o espírito estabelecer a síntese, a liberdade imerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar” (KIERKEGAARD, 2007, p. 74). O salto permanece não dado.

A partir do conceito de angústia estabelecido por Kierkegaard, nos questionamos: quantos “eus” possíveis Esther Greenwood enxergou no absurdo de si mesma? Quantas possibilidades Sylvia Plath quis enxergar quando fragmentou-se em personagens que acabaram, assim como ela, frente ao abismo do eu? Quantas vezes puxou-os pela mão, refez parágrafos e finais, em tentativas infinitas a fim de impedi-los de afundar? Esther se torna mais uma dentre

os fragmentos múltiplos que o espelho refletiu para Sylvia, ela foi uma de suas possibilidades de juventude, um dos figos que alcançou, mas que apodreceu antes do fim. Esther continuou presa no corredor em direção à saída, Sylvia manteve-se adormecida no fogão. Encontramos com a morte, companheira da angústia e suas vítimas:

Quando a morte se apresenta em sua real figura de segadeira macérrima e lenta, não podemos deixar de olhá-la com receio; porém, quando, para menosprezar os homens que se gabam de fazer pouco dela, se adianta envolta em disfarces, quando apenas a nossa meditação se apercebe que por detrás dessa desconhecida, cuja alegria a todos nos cativa, cuja alegria nos deslumbra o arrebatamento selvagem do prazer, está a morte, então se apossa de nós um invencível terror (KIERKEGAARD, 2007, p. 111-112).

A morte como ponto final da existência e, ao mesmo tempo, a morte como ponte inicial para as discussões posteriores. Porque Esther não morreu ao ingerir vinte pílulas, nem Sylvia. Mergulhada(s) na angústia do eu, a busca pela morte se torna uma obsessão. Com as palavras de Kierkegaard a ecoar através dos séculos, iniciamos agora Heidegger, aquele que coloca o indivíduo caminhando em direção a figura macérrima e lenta, o ser em direção a morte dá o próximo passo.

2.1.2 Heidegger

Grande nome da filosofia existencialista (e da fenomenologia), Martin Heidegger é mais um, dentre tantos, que nega a influência kierkegaardiana em sua obra. A figura divina é excluída, contudo, ainda escutamos os ecos do pensamento do dinamarquês a ditar alguns conceitos do futuro. A ponte que nos liga a Kierkegaard são os conceitos de *Dasein*, ser-para-a-morte e ser-do-cotidiano, presentes em um dos seus volumes mais reconhecidos, *Ser e Tempo* (1927). De acordo com Giles, Heidegger, em seus primeiros anos de magistério, chega a ministrar aulas sobre Kierkegaard (cf. GILES, 1989, p. 84), o que alimenta, ainda mais, os indícios da influência kierkegaardiana sobre Heidegger. Na *The Cambridge Companion to Kierkegaard* (2009), Roger Poole discorre sobre “The unknown Kierkegaard: twentieth-century receptions”, dedicando alguns parágrafos ao filósofo alemão: “Heidegger, lutando com Husserl pela liderança efetiva da empresa fenomenológica, remete sem remorsos a Kierkegaard em seu magistral *Sein und Zeit* (1927)”, e complementa, “Embora haja o mínimo reconhecimento em notas de rodapé exigidos pela academia, até que ponto Kierkegaard forneceu a Heidegger

muitos, senão a maioria, de seus achados poéticos, é algo que Heidegger passa grande parte de seu trabalho tentando esconder” (POOLE, 2009, p. 51-52, tradução nossa)⁴⁰. Com dados mais específicos a partir dos conceitos de Heidegger, Poole argumenta:

O próprio conceito de *Dasein*, mestre-tropo do discurso heideggeriano, é, em suas diversas modalidades de “Preocupação”, extraídas diretamente da análise kierkegaardiana de *angústia*. “O *Dasein* se revela como preocupação”. Vigilius Haufniensis descreve a vertigem (tontura) antes da escolha, o que leva à queda. A relação entre a “Queda” de Heidegger e o tratamento irônico que Kierkegaard dá à Queda em termos de “atirar-se” em *O Conceito de Angústia* precisa de uma exposição adequadamente irônica (POOLE, 2009, p. 52-53, tradução nossa)⁴¹.

A partir das discussões a seguir se tornará mais evidente a proximidade entre a ideia de *Dasein* que pontua Heidegger e a de “pavor”, neste caso, a “angústia”, que discutia Kierkegaard em *O Conceito de Angústia*⁴². Ainda sobre as influências kierkegaardianas em Heidegger, Giles, antes de iniciar uma discussão mais aprofundada sobre o filósofo, faz um comentário sobre *Ser e Tempo*:

É nesse ponto, aliás, que intervém a influência decisiva de Kierkegaard, mas é importante notar que os temas kierkegaardianos (Angústia, Possibilidade, Repetição, Decisão etc) são imediatamente transpostos para um registro transcendental e ontológico, pois representam, para Heidegger, estruturas do Ser-aí, que é, ele próprio, uma estrutura eminentemente ontológica. De tal modo que, embora utilizando as categorias kierkegaardianas, a fenomenologia ontológica se opõe frontalmente à Filosofia da Existência no nível do vivido e do concreto (GILES, 1989, p. 95).

Feitas tais observações sobre a influência kierkegaardiana nos conceitos heideggerianos, iniciamos as discussões sobre o ser para Heidegger: Ser-aí, pre-sença, *Dasein*. Primeiramente,

⁴⁰ Original: “Heidegger, struggling with Husserl for the effective leadership of the phenomenological enterprise, remorselessly ransacks Kierkegaard in his magisterial *Sein und Zeit* (1927). Although there are the minimal footnote acknowledgements, demanded by academic custom, the extent to which Kierkegaard has supplied Heidegger with many if not most of his main poetical *trouvailles* is something Heidegger spends a great deal of art trying to hide”.

⁴¹ Original: “*Dasein* itself, the master-trope of the Heideggerian discourse, is, in its various modalities of ‘Care’, drawn directly from the Kierkegaardian analysis of dread. ‘*Dasein*’s being reveals itself as care’. Vigilius Haufniensis describes the ‘vertigo’ (*Svimmel*) before choice, which leads to the Fall. The relation of Heidegger’s ‘Falling’ and ‘Thrownness’ to Kierkegaard’s ironic treatment of ‘The Fall’ in *The Concept of Dread* needs some properly ironic exposure”.

⁴² No original, *Begrebet Angest*, o livro de Kierkegaard foi traduzido inicialmente como *The Concept of Dread* por Walter Lowrie em 1944. Posteriormente o título seria alterado para *The Concept of Anxiety*. As palavras “dread” (pavor, temor), “anxiety” (ansiedade, inquietação, aflição) e “angst” (angústia), termos comumente ligados à obra de Kierkegaard, atuam como sinônimos para o sentimento que o filósofo discutiu em sua obra. Neste trabalho, utilizaremos o termo mais próximo de “angst”, no caso, angústia, assim como é traduzido nas publicações brasileiras.

faz-se necessária uma definição do que seria entendido por “ser” e “ente”, palavras-chave para o conceito primordial de Heidegger. Tendo como apoio, novamente, Giles, este coloca: “O ente é tudo aquilo de que falamos, aquilo que significamos, aquilo relativo ao qual nos comportamos de tal ou qual maneira; o ente é também aquilo que somos nós mesmos e a maneira de sê-lo”; em contrapartida, “O ser está implícito no que é e no como é, a realidade, no ser-subsistente, na consciência, no valor, no Ser-aí, e no ‘há’” (GILES, 1989, p. 97). Em conclusão, o que diferencia o ser do ente é a grande interrogação: “Esse ente, que é cada de um nós e que tem, entre outras possibilidades de ser, a de questionar, Heidegger o designa pelo termo Ser-aí” (GILES, 1989, p. 97).

Dos questionamentos temos a preocupação, a inquietação. É por isso que o *Dasein* tem, como uma de suas características fundantes, a ideia de “poder-ser”. Está sempre predisposto a alguma coisa, adiantando a si mesmo em busca de uma totalidade que não o preenche:

A preocupação que forma a totalidade do todo-estrutural do *Dasein* contradiz de maneira manifesta, segundo seu sentido ontológico, um possível ser-um-todo desse ente. O momento primário da preocupação – o “ser-adiantado-em-relação-a-si” – significa, com efeito, que o *Dasein* existe cada vez em vista de si mesmo. “Enquanto ele é” até o seu final, ele se comporta relativamente a seu poder-ser. Mesmo no caso de que ainda existindo ele já nada tem “diante de si” e “fechou sua conta”, seu ser é ainda determinado pelo “ser-adiantado-em-relação-a-si”. Por exemplo, a desesperança não tira do *Dasein* as suas possibilidades. O “estar disposto a tudo”, sem ilusões não abriga menos “ser-adiantado-em-relação-a-si”. Esse momento estrutural da preocupação diz, no entanto, inequivocamente, que no *Dasein* há sempre algo *faltante* que ainda não se tornou “efetivamente real” como poder-ser de si mesmo. Portanto, na essência da constituição-fundamental do *Dasein* reside uma *constante incompletude*. A não-totalidade significa um algo-faltante no poder-ser (HEIDEGGER, 2012, p. 653).

A condição do *Dasein* é a de ser incompleto. Nesse estar-disposto reside um adiantamento, mas não uma completude. Ele está trancado na esfera da possibilidade, na sua *constante incompletude*, condenado a ser um eterno ainda-não. Em busca de completar-se, encontramos-nos (novamente) com a morte. Erroneamente talvez pensemos que a morte, assim como o ponto final a fechar o romance, seja a porta que encerra o ser, extingue suas possibilidades e o liberta da incompletude. A morte, contudo, não caracteriza o final adequado do *Dasein*: “Na morte, o *Dasein* não se tornou completo, nem desapareceu simplesmente, nem menos ainda se tornou pronto ou disponível de todo como utilizável” (HEIDEGGER, 2012, p. 677). Isso porque:

O *Dasein*, do mesmo modo que enquanto *é*, já *é* constantemente o seu ainda-não, já *é* sempre também o seu final. O findar que *é* pensado com a morte não significa um ter-chegado-ao-final do *Dasein*, mas um *ser-para-o-final* desse ente. A morte *é* um modo de ser que o *Dasein* assume logo que *é*. “Um humano logo que nasce já *é* bastante velho para morrer” (HEIDEGGER, 2012, p. 677).

A figura que antes encarava o abismo de Kierkegaard agora observa o ser encapuzado que se aproxima. O homem que nasce já contém em seu cerne a certeza de que um dia irá morrer. A qualidade do *Dasein* *é* de *ser-para-o-final*, em direção à morte, mas não reside ali a sua completude. A morte torna-se seu “modo de ser”, individual, particular, egoísta: “O morrer, deve assumi-lo todo *Dasein* cada vez por si mesmo. A morte, na medida em que ‘*é*’, *é* essencialmente cada vez minha” (HEIDEGGER, 2012, p. 663). O poder-ser que caracteriza o *Dasein* *é* também colorido pelas fúnebres cores da morte, que apontam para um destino já premeditado, mesmo que em um tempo indeterminado. Desse modo, *ser-para-o-final* *é* algo iminente para o *Dasein*: “A morte não *é* um subsistente que ainda não se efetivou, não *é* um último faltante reduzido a um mínimo, mas, ao contrário *é* um *iminente*” (HEIDEGGER, 2012, p. 689). A morte, figura que aparecia ao final das palavras de Kierkegaard, também amedronta os homens do século XX e XXI. Parecendo alimentar-se dos conceitos heideggerianos, o brasileiro Evandro Affonso Ferreira, em um momento de divagações do protagonista em *Minha mãe se matou sem dizer adeus* (2010), sugere como título de seu livro: “LEMBRA-TE DE QUE DEVES MORRER” (FERREIRA, 2010, p. 11). Atordoado pelo suicídio de sua mãe – que não lhe deixou nem ao menos um bilhete –, o protagonista, já velho, ainda remói as lembranças. A morte caminha ao seu lado, ele sabe o seu destino, ele lembra do seu dever. O personagem de Ferreira, tomado como exemplo no caso, seria o *ser-para-a-morte* que agora se funda na preocupação, termo de Heidegger que resultará, posteriormente, em angústia:

Como dejectado ser-no-mundo, o *Dasein* *é* cada vez responsável por sua morte. Sendo para sua morte, ele morre factualmente e sem dúvida constantemente, enquanto não chega ao seu deixar-de-viver. Que o *Dasein* morre factualmente significa ao mesmo tempo que, em seu *ser-para-a-morte*, ele já se decidiu sempre desta ou daquela maneira. A cotidiana esquiva decaída *diante* da morte *é* um *ser-para-a-morte-impróprio* (HEIDEGGER, 2012, p. 713).

O *ser-para-a-morte* vive o dia em repetição do personagem de Ferreira, preso na anáfora que marca cada capítulo que se inicia: “*É* domingo. Chove choro” (FERREIRA, 2010, p. 11). Há uma única verdade fundamental para o *Dasein*: deve morrer. Seja vindo do barro ou fruto da ciência do corpo humano, tem a certeza de que “veio do nada e, dentro em breve, voltará ao

nada” (GILES, 1989, p. 107). Dessa forma, tendo consciência da “Sua possibilidade mais própria, irremetente e insuperável, o *Dasein* não a cria para si posteriormente e de modo circunstancial, no curso do seu ser. Mas se o *Dasein* existe, ele já está também *dejectado* nessa possibilidade” (HEIDEGGER, 2012, p. 691, 693). Atado à sua possibilidade iminente, o *Dasein* encontra a angústia:

A dejectão na morte se lhe desvenda do modo mais originário e mais penetrante no encontrar-se da angústia. A angústia da morte é a angústia “diante” do mais próprio, irremetente e insuperável poder-ser. O porquê dessa angústia é pura e simplesmente o poder-ser do *Dasein*. A angústia diante da morte não deve ser confundida com um medo de deixar-de-viver. Ela não é um “fraco” e contingente estado-de-ânimo qualquer do indivíduo, mas, como encontrar-se-fundamental do *Dasein*, ela é a abertura de que o *Dasein* existe como ser projetado *para* o seu final. Com o que se esclarece o conceito existenciário do morrer como ser projetado para o poder-ser mais-próprio, irremetente e insuperável e ganhando-se rigorosamente a diferença ante o puro desaparecer, mas também ante um só-findar e finalmente um “vivenciar” o deixar-de-viver (HEIDEGGER, 2012, p. 693).

Enfim, encontramos a angústia. A figura que via o ser encapuzado a se aproximar, se angustia diante dos seus passos. A mesma figura que, em momentos anteriores, se angustia frente ao abismo que não conseguia saltar. Vale ressaltar que não há medo em deixar de viver, como aponta Heidegger, mas sim na consciência, no aceitar a condição de ser-para-o-final iminente do *Dasein*. A mesma inquietação e impaciência que dissemos no início do capítulo parecem ressoar aos ouvidos do Ser de Heidegger, que escuta os ponteiros dos relógios ritmados a alertá-lo: lembra-te de que deves morrer. O estalo da consciência é a ferida aberta da angústia diante da morte, e é “Esse traço essencial que penetra o nosso Ser-aí revela-se no sentimento primário da angústia que surge da característica fundamental do Ser-aí como o ente cujo ser se orienta pela preocupação com sua própria existência” (GILES, 1989, p. 104). O problema da angústia torna-se o problema da existência.

A possibilidade da morte como destino fundamental do *Dasein* remete à angústia diante da possibilidade que discutia Kierkegaard décadas antes. Os frutos da figueira apodrecem com mais rapidez quando a morte carrega o relógio, as possibilidades caem podres aos nossos pés que afundam na terra em busca de vida. Durante a procura por sobreviventes, encontramos o outro: “Pertence ao Ser-aí ser jogado no ente e no Ser-com-o-outro; enquanto é, permanece jogado: é lançado no turbilhão por aquilo que há no mundo e que se impõe como o ‘ser-com’

evidente nos outros” (GILES, 1989, p. 109). E nesse momento, nos deparamos com “a-gente”⁴³ do cotidiano. Através do seu “falatório é que deve se tornar manifesto o modo como o *Dasein* cotidiano interpreta seu ser para a morte” (HEIDEGGER, 2012, p. 695, 697). Ou seja, para a-gente, é mais fácil falar da morte do outro, em terceira pessoa, para que a primeira fique sempre em resguardo, distante da possibilidade iminente.

Para o ser do cotidiano a morte se torna “caso de morte”, algo fugaz que vez ou outra acontece com aquele que não sou “eu”. Não sendo “eu”, não tenho medo, não me preocupo diante das possibilidades, não alcanço a angústia. Mesmo frente àqueles que não tem mais salvação, ao moribundo que definha, a cotidianidade esquiva e disfarça: “Tal ‘preocupação-com-o-outro’ pensa ‘consolar’ dessa maneira o ‘moribundo’. Ela quer devolvê-lo à existência, ajudando-o a encobrir ainda mais completamente sua possibilidade de ser mais-própria e irremetente” (HEIDEGGER, 2012, p. 699). Não é só ao moribundo que as palavras querem consolar, a-gente precisa dessa “constante tranquilização sobre a morte” (HEIDEGGER, 2012, p. 699). Porque falar sobre morte se tornou uma inconveniência social, falta de tato, tabu. Os velórios, antes dentro da própria casa do morto, hoje ocorrem em lugares específicos, distantes. As covas eram abertas no jardim, ao quintal; hoje percorremos quilômetros para alcançar os cemitérios. As pessoas morrem e são levadas a acreditar, até o último minuto, que ainda há uma esperança, uma salvação: “O ser *para* o final tem o *modus* de um *esquivar-se desse final*, dando-lhe outro sentido, entendendo-o impropriamente, encobrindo-o” (HEIDEGGER, 2012, p. 701). A-gente não quer ver a morte, sentir seu cheiro ou ouvir os gritos de angústia dos moribundos.

A angústia atordoa os passos de Esther seja em Nova York, na clínica, com os amigos ou namorado. Não afirmamos aqui que Esther seria um exemplo daquilo que Heidegger quis mostrar ao teorizar sobre o *Dasein* e a angústia diante da morte. A aproximação requer distâncias. De uma forma literal do termo, Esther é o ser que caminha em direção à morte porque busca morrer de várias formas: enforcada, cortada, afogada, envenenada. Heidegger, contudo, não menciona o suicídio para podermos estreitar essa relação. O exemplo da mãe de Esther, pelo contrário, se torna muito próximo daquilo que o filósofo quis demonstrar sobre o ser do cotidiano já que opta, como mencionado em momentos anteriores, “abafar”, “esconder”, “evitar”, falar sobre o tema – não passa, sempre, de “um sonho ruim”.

⁴³ De acordo com Heidegger, “a-gente” é o termo utilizado para se referir ao ser do cotidiano. Aquele que, ao contrário do *Dasein*, não sofre da angústia diante da morte pois recusa tomar dela consciência: “A-gente justifica e eleva a *tentação* de se encobrir o ser para a morte mais-próprio” (HEIDEGGER, 2012, p. 699). Ou seja, “a-gente se ocupa dessa maneira de uma *constante tranquilização sobre a morte*” (HEIDEGGER, 2012, p. 699).

Para finalizar a discussão sobre a teoria da angústia a partir de Kierkegaard e Heidegger, recorreremos, novamente, ao filósofo dinamarquês, que em *Temor e Tremor* já questionava a necessidade de tomada de consciência por parte da gente do cotidiano:

Quantos sentem hoje a necessária paixão para refletir neste problema e se julgarem a si mesmos com toda a sinceridade? Apenas a ideia de adquirir consciência do peso do tempo, assumindo a responsabilidade de perquirir de modo incansável, de todo o secreto pensar, apenas ela, se não se efetua a todo momento o movimento em virtude do que de mais nobre e sacro existe no homem, pode-se descobrir-se com terrível angústia, e se não de outra forma, pelo menos pela angústia pode despertar-se o obscuro impulso que se esconde de toda vida humana (KIERKEGAARD, 2008, p. 93-94).

Dessa forma, a questão volta-se para nós: quem quer ter a consciência e adquirir como resultado a angústia diante da existência? A morte caminha ao lado, ouvimos o bailar e o estalar dos ossos durante a *danse macabre* que continua cada vez mais alta. Sentimos um enjoo, uma espécie de incômodo nas entranhas, um tipo de *náusea*.

* * *

Finalizamos o percurso teórico da angústia: percorremos o século XIX com Kierkegaard e o encerramos no século XX com Heidegger, porém não resolvemos o seu problema. Intitulado “O problema da angústia”, o capítulo necessitava de resolução, uma conclusão que fosse; contudo, a interrogação volta a nos assombrar, mais uma vez e sempre. Retomamos as anotações anteriores e vemos, novamente, o homem diante do abismo. O próximo passo não revelado, o salto que ainda-não aconteceu. Sabemos que, de acordo com Kierkegaard, esse homem não se moverá. Enquanto homem, e não cavaleiro da fé, a figura permanecerá intacta, atormentada pela angústia do “não”: não conseguir, não saltar, não ter fé. Ao seu lado está a mulher esquelética com capuz preto, alternando suas escolhas, vigiando aqueles em que os anos passaram rápido demais. A morte acompanha Heidegger e seus seres, ensaiando com os relógios o mais novo despertar, que soará sempre, seja nos pulsos ou nos sinos das igrejas: lembra-te de que deves morrer. Nos encontramos com Roquentin, que os assiste através do vidro do café, observa a figura que não salta, a morte que vem em sua direção, e aceita a náusea do existir.

Antonie Roquentin é o protagonista do romance *A Náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre. Ao selecionarmos aqui um romance ao invés de obras mais teóricas, como foi feito nos demais

tópicos, parecemos nos distanciar do objetivo principal deste capítulo, mas é engano. Ainda que Sartre tenha discutido o tema teoricamente em *O Ser e o Nada* (1943), optamos pela escolha da ficção justamente pela possibilidade de aproximação com o romance de Sylvia Plath. Em *A Náusea*, Sartre propõe uma realização da teoria da náusea e, conseqüentemente, da angústia, por meio de anotações de diário de Roquentin. Veremos que os sentimentos dos protagonistas, seja de Sartre, seja de Plath, se aproximam em muitos momentos. A mesma “náusea” que atinge os abismos do eu de Roquentin é aquela que aprisiona Esther em sua redoma. Desse modo, propomos aqui uma breve análise comparativa entre os romances *A redoma de vidro* e *A Náusea*, identificando como a angústia de Esther e a náusea de Roquentin se co-relacionam.

A teoria de Kierkegaard gira em torno da fé, recorrendo muitas vezes à ideia de Deus. Quando aceitamos a sua influência em Sartre, assim como fizemos com Heidegger, vemos que Deus não existe mais. Esse ponto crucial, entretanto, talvez seja o que mais faça com que os filósofos reneguem a influência kierkegaardiana em suas obras. Todavia, é justamente essa ideia de fé e de Deus que lhes serve de base para a discussão sobre o indivíduo e a sua angústia. O mesmo homem que mergulha no abismo da fé, incapaz de pesar a mão que ergue o cutelo sobre a carne do filho, é também aquele que caminha a passos lentos em direção à morte, e sente, como disse Sartre, a “náusea da existência” a aprisioná-lo na redoma de vidro de Sylvia Plath.

O que é a náusea? O conhecimento popular nos relembra a sensação ruim do estômago, uma espécie de mal-estar – muito mais físico do que psicológico. Roquentin, entretanto, foge das características biológicas desse fenômeno e nos descreve o que o atordoa em seu íntimo. A náusea torna-se o mal-estar da alma, do eu à beira do abismo que não sabe se deve dar o próximo passo – afinal, o que guarda o próximo passo de Sartre? Se já dissemos que este seguiu pelo caminho de Kierkegaard e, posteriormente, de Heidegger, o passo sartriano também percorrerá as mesmas pegadas de outrora. A linha traçada para o fim continua.

Para iniciarmos as discussões sobre a náusea, precisamos saber como ela se iniciou, e Roquentin nos conta em seu diário aberto: “Isso veio como uma doença, não como uma certeza comum, não como uma evidência. Instalou-se pouco a pouco, sorrateiramente: senti-me um pouco estranho, *um pouco incomodado*, e foi tudo” (SARTRE, 2005, p. 15, grifos nossos). Roquentin sentiu algo a lhe incomodar de início, talvez a sola do calçado a apertar-lhe os pés, a criança que não parava de chorar no colo da mãe iniciante, os relógios e seus *tics* e *tacs* incessantes, inquietantes, impacientes. Contudo, o que sentia Roquentin vai muito além do incômodo físico: “Uma vez no lugar, não mais se mexeu, ficou quieto e consegui me persuadir de que não tinha nada, de que era um alarme falso. E eis que agora a coisa se expande”

(SARTRE, 2005, p. 15). Poderíamos completar a metáfora como o personagem sendo aquele que, sentindo-se muito calmo e vazio, se senta no olho do tornado e assiste ao turbilhão que o rodeia – assim como (desc)escrevia Sylvia Plath em seu romance.

A Nova York de Esther assemelha-se com a França de Roquentin, lentamente sendo consumida pelo tornado que ambos dirigem. O mundo exterior passa a ser reflexo do caos interior dos personagens: “Também nas ruas há uma quantidade de ruídos estranhos que persistem”, aponta Roquentin, “Portanto, ocorreu uma mudança durante essas últimas semanas. Mas onde? É uma mudança abstrata que não se fixa em nada. Fui eu que mudei? Se não fui eu, então foi esse quarto, essa cidade, essa natureza; é preciso decidir” (SARTRE, 2005, p. 16). As imagens do mundo aparecem sempre borradas para os espectadores, figuras distorcidas, borrões em movimento. Não é o vídeo que contém riscos ou falhas no programa, são as próprias lentes. Aquele que vê é o mesmo que distorce, borra e aterroriza-se diante da imagem que os olhos apresentam. O problema reside no interior de cada um:

Acho que fui eu que mudei: é a solução mais simples. A mais desagradável também. Mas enfim tenho que reconhecer que sou sujeito a essas transformações súbitas. O que acontece é que penso muito raramente; então, uma infinidade de pequenas metamorfoses se acumulam dentro de mim, sem que eu me dê conta, e aí, um belo dia, ocorre uma verdadeira revolução. Foi isso que deu à minha vida esse aspecto vacilante, incoerente (SARTRE, 2005, p. 16).

Nesse momento, ouvimos o estalo da consciência. O mesmo som que ouviu Kierkegaard ante o salto, o ensurdecido grito da morte aos ouvidos de Heidegger. Em uma dada situação, em que parou para pensar, Roquentin ouviu as angústias de si mesmo e nunca mais se viu livre da náusea. As ações mais banais do dia a dia se tornam pesadas, o estalo continua a ressoar aos ouvidos daqueles que sofreram da “verdadeira revolução”. Isso porque: “A Náusea não está em mim: sinto-a ali na parede, nos suspensórios, por todo lado ao redor de mim. Ela forma um todo com o café: sou eu que estou nela” (SARTRE, 2005, p. 37), conclui o personagem. Estando imerso na náusea, a sua própria existência é tomada pela angústia: “eu sou, existo, penso, logo me sacudo, sou, a existência é uma queda caída, não cairá, cairá, o dedo raspa na lucarna, a existência é uma perfeição” (SARTRE, 2005, p. 147-148). Esther, ao buscar o suicídio, luta contra sua existência. A confirmação de ser (*I am I am I am*) aproxima-se da constatação de Roquentin e o seu existir em repetição.

Seja como fuga, desabafo ou trabalho, a escrita é um fator que liga os dois personagens em questão. Enquanto Esther almeja ser escritora, cria uma heroína e começa seu romance,

Roquentin escreve sobre o sr. Rollebon, finada figura importante da cidade onde se hospeda. Chegado o momento de escrever sobre a morte de Rollebon, para finalizar seu trabalho, Roquentin é tomado, mais uma vez, pela náusea:

O sr. Rollebon era meu sócio: precisava de mim para ser, e eu precisava dele para não sentir meu ser. Eu fornecia a matéria bruta, essa matéria que eu tinha para dar e vender, da qual não sabia o que fazer: a existência, *minha* existência. A parte dele consistia em representar. Ficava em frente a mim e se apoderara de minha vida para me *representar* a dele. Eu já não me apercebia de que existia, já não existia em mim, mas nele; era para ele que comia, para ele que respirava, cada um de seus movimentos tinha seu sentido fora de mim, ali, bem em frente de mim, nele; já não via minha mão que traçava as letras no papel, nem sequer a frase que escrevera – mas por trás, para além do papel, via o marquês, que solicitara esse gesto e cuja existência esse gesto prolongava, consolidava. Eu era apenas um meio de fazê-lo viver, ele era minha razão de ser, me libertara de mim mesmo. Que farei agora? (SARTRE, 2005, p. 143).

Os ecos da memória discutidos anteriormente parecem ressoar com mais intensidade aqui, onde um personagem fala de outro como Sylvia poderia ter falado de Esther. É no momento final de angústia, prestes a cometer o último ato, que a autora recriou um período obscuro de sua vida. Tentou libertar-se de si mesma, recriando a história, mas a personagem estancou no corredor do hospital. Sartre coloca na boca de seu personagem a conclusão penosa de um escritor: “Eu era apenas um meio de fazê-lo viver, ele era minha razão de ser, me libertara de mim mesmo”. Assim como Esther, a personagem de Sylvia, tenta fazer ao criar “Elaine”: “Minha heroína seria eu, só que disfarçada. Ela se chamaria Elaine. Elaine. Conte as letras com meus dedos. Esther também tinha seis letras. Parecia um bom sinal” (PLATH, 2014, p. 135). Em busca de libertar-se da consciência de ser, do eu à beira do abismo, mergulham em personagens, recorrem à pena.

O pensar é penoso, a consciência estala ensurdecidamente aos ouvidos. Dos pensamentos vêm as palavras, “palavras inacabadas, os esboços de frases que retornam constantemente: ‘Tenho que termi... Eu ex... Morr... O sr. de Roll morreu... Não estou... Eu ex...’ E assim por diante... e não termina nunca” (SARTRE, 2005, p. 145). A linguagem falha, mais uma vez. Em *RV*, a linguagem em decadência é refletida em Esther nos momentos que antecedem suas tentativas de suicídio, retratando o início de uma possível depressão. Enquanto fazia um trabalho sobre James Joyce, as palavras falham e dissolvem-se em um grupo de letras sem sentido:

Meus olhos mergulharam naquela sopa de letrinhas até a longa palavra no meio da página:

*Bababadalgharaghtakammnarronnkonnbronntonneronntuonnthunntrovarr
hounawnskawntoohooorderenthurknuk!*

Contei as letras. Eram exatamente cem. Imaginei que aquilo devia ser importante.

Por que cem letras?

Hesitei, tentei ler a palavra em voz alta.

Aquilo soou como um objeto bem pesado de madeira caindo escada abaixo, bump bump bump, degrau após degrau. Ergui o livro e lentamente folheei as páginas diante dos meus olhos. As palavras, embora ligeiramente familiares, estavam todas retorcidas, como rostos numa sala de espelhos, e passaram sem deixar impressão alguma na superfície vítrea do meu cérebro.

Encarei a página com o olhar meio estrábico.

As palavras ganharam barbas e chifres de carneiro. Vi que elas se separavam uma das outras, agitando-se estupidamente. Então elas se associaram em formas fantásticas e intraduzíveis, como árabe ou chinês (PLATH, 2014, p. 140).

Enquanto o complemento não alcança Roquentin, que inicia sentenças e as fecha com reticências indicando uma falha, Esther perde a capacidade de reconhecer as letras, ler as palavras. Como um código ao qual não tem acesso, a linguagem é perdida. Assim como o homem angustiado prostra-se diante do abismo, a linguagem também coloca-se diante do precipício e perde a sua ligação com os objetos e seus significados: “As coisas se libertaram de seus nomes. Estão ali, grotescas, obstinadas, gigantescas, e parece imbecil chamá-las de bancos ou dizer o que quer que seja a respeito delas: estou no meio das Coisas, das inomináveis” (SARTRE, 2005, p. 180). Dentre as “coisas inomináveis” às quais pertence, estão as árvores. E a sua vastidão angustia Roquentin:

“Mas por que”, pensei, “por que tantas existências, já que todas se parecem?” Para que tantas árvores, todas iguais? Tantas existências fracassadas e obstinadamente recomeçadas e novamente fracassadas – como os esforços desajeitados de um inseto caído de costas? (Eu era um desses esforços.) Aquela abundância não dava impressão de generosidade, ao contrário. Era melancólica, miserável, estorvada por si mesma. Aquelas árvores, aqueles grandes corpos canhestros... Comecei a rir, porque de repente me lembrei das primaveras fantásticas que se descrevem nos livros, cheias de crepitações, de explosões, de eclosões gigantescas. Havia imbecis que vinham me falar de vontade de poder e de luta pela vida. Então nunca tinham olhado para um animal ou uma árvore? Desejariam que eu tomasse aquele plátano, com suas placas de alopecia, aquele carvalho meio apodrecido, por forças jovens e ardentes se erguendo impetuosamente para o céu? E aquela raiz? Certamente seria preciso que me fosse representada como uma garra voraz, dilacerando a terra, arrancando-lhe seu alimento (SARTRE, 2005, p. 190-191).

Quando Roquentin perde as palavras, a linguagem muda seu tom. Ele busca algo que figure aquilo que não é mais possível ser dito com sentenças pré-moldadas. A árvore se torna metáfora, assim como para Esther. É diante das possibilidades, das suas “muitas existências”, que o ser se angustia, como já evidenciava Kierkegaard desde Adão. Frente à possibilidade, admitindo que tinha o *poder da escolha* sobre o fruto, Adão descobre a possibilidade do bem e do mal e, conseqüentemente, a angústia. O eterno poder-ser de Heidegger ecoa nas palavras de Sartre e Plath, que retratam seus personagens perdidos e angustiados diante da possibilidade⁴⁴. Há sempre algo que poderia ter acontecido, um ainda-não que continuou na espera, uma constante incompletude a angustiar o indivíduo.

Sabemos, conforme Heidegger aponta, que a única certeza é a morte. Caminhamos, a todo momento, em sua direção. O relógio do tempo avisa: lembra que deve morrer. Não é com os termos heideggerianos, advindos de ares kierkegaardianos, que Sartre insere o conceito de ser-para-a-morte em seu romance, porém Roquentin sabe seu destino: “Alguma coisa começa para terminar: a aventura não se deixa prolongar; só tem sentido através de sua morte. Para essa morte, que será talvez também a minha, sou arrastado inexoravelmente” (SARTRE, 2005, p. 61). De acordo com Heidegger, a morte é imanente, faz parte do *Dasein*, e Roquentin tem disso consciência. A morte também anda ao seu lado e traz seus moribundos:

A verdade me surge bruscamente: esse homem vai morrer dentro em breve. Certamente sabe disso, basta que se tenha olhado num espelho: a cada dia se parece um pouco mais com o cadáver que se tornará. Eis o que é a experiência deles, eis por que disse a mim mesmo, tantas vezes, que ela cheira a morte: trata-se de sua última defesa. O doutor bem gostaria de acreditar nela, gostaria de esconder de si mesmo a realidade insustentável: que ele está sozinho, sem cabedal, sem passado, com uma inteligência que se embota, um corpo que se desfaz. Então ele construiu muito bem, arrumou muito bem, acolchoou muito bem seu pequeno delírio compensatório: diz a si mesmo que vai progredindo. Tem lapsos de pensamento, momentos em que sua cabeça fica oca? É que seu julgamento já não tem a precipitação da juventude. Já não compreende o que lê nos livros? É que está tão afastado dos livros agora. Já não pode fazer amor? Mas fez amor. Ter feito amor é muito melhor do que fazê-lo ainda: com a distância, julga-se, compara-se e reflete-se. E quanto a esse terrível rosto de cadáver, para poder suportar sua imagem nos espelhos, esforça-se para acreditar que as lições da experiência estão gravadas nele (SARTRE, 2005, p. 104-105).

A morte do outro, o “caso de morte”, para aqueles que ouviram do estalo da consciência, é apenas mais uma certeza: deves morrer. Mas há também a-gente, que prefere se esconder em

⁴⁴ Tema que será discutido com maior ênfase no tópico seguinte, durante a análise da metáfora da figueira.

suas próprias redomas impossibilitando que a consciência os atinja. Ao se misturar com a grande massa humana, Roquentin tenta se proteger: “Mas eu me mantinha bem perto das pessoas, na superfície da solidão, decidido, em caso de alarme, a me refugiar em meio a elas: no fundo, até aqui, eu era um amador” (SARTRE, 2005, p. 21). Ao mesmo tempo, contudo, sente a náusea impedir-lhe de ir muito para dentro: “Eles me tocam – é verdade –, mas também me desagradam um pouco” (SARTRE, 2005, p. 156). Após observar um casal que conversava na mesa próxima, ele se pergunta: “Sim, estão felizes. Mas e depois?” (SARTRE, 2005, p. 156). A felicidade é banal, incomoda. Para Esther não é diferente. Assim como Roquentin se incomoda com o casal feliz ao seu lado, a personagem de Plath descreve a sua inquietação durante um passeio com os amigos:

Ficar com Jody, Mark e Cal estava começando a pesar nos meus nervos, como um bloco de madeira colocado sobre as cordas de um piano. Eu sentia que a qualquer momento perderia o controle e começaria a tagarelar sobre como não conseguia mais ler ou escrever e como devia ser a única pessoa a ficar acordada por um mês inteiro sem cair morta de exaustão. Parecia haver fumaça saindo dos meus nervos, como aquela que saía das churrasqueiras e da estrada. Toda a paisagem - praia, encosta, mar e pedras - tremia diante dos meus olhos como a cortina de um palco. Fiquei me perguntando em que ponto do espaço aquele azul besta e ilusório do céu ficava preto (PLATH, 2014, p. 176).

A-gente do cotidiano, presa em suas banalidades, incomoda àqueles que já não conseguem mais se ater a essa visão distorcida e fantasiosa de vida. Tanto para Esther quanto para Roquentin, a ferida aberta da angústia não possibilita mais que o sangue estanque, que não arda, não fira. A náusea de Roquentin não cessa, a angústia de Esther não se dissipa. A partir dos dois romances em questão, ressaltamos os pontos convergentes entre a representação da angústia em uma narrativa. Identificamos na náusea de Sartre aspectos que colaboram para a construção da “redoma” (e da figueira) de Sylvia Plath. Não menos importante, o processo de análise, mesmo que reduzido, possibilitou enxergarmos as teorias filosóficas de Kierkegaard e Heidegger (re)construídas em ficção. A influência dos filósofos em Sartre torna-se clara quando as elocubrações de Roquentin são apresentadas e discutidas. Da mesma forma, ao colocarmos as palavras de Plath ao seu lado, acompanhamos resquícios de tais filosofias a ecoar também em seu texto.

Ainda a extrapolar a teoria da filosofia ao buscar resquícios de seus conceitos em romances, selecionamos mais uma obra que discorre sobre a angústia dos homens. Caso voltemos ao início do capítulo, notaremos que a epígrafe que o abre pertence a Charles

Bukowski. Estadunidense de origem alemã, o autor é reconhecido pela sua linguagem “suja”, de palavrões, sexo e, principalmente, pessimismo – seja na obra ou na vida, o autor maldizia as pessoas e suas banalidades, evitava confraternizações, fazia leituras públicas em universidades apenas pelo dinheiro, odiava os leitores e suas cartas pedindo dicas e conselhos. Vida e obra se entrelaçam, mais uma vez: Charles Bukowski, autor, muitas vezes é Henry Chinaski, personagem. Quatro anos depois de sua morte, foram divulgadas ao público suas últimas anotações – em uma espécie de diário –, intitulado *O capitão saiu para o almoço e os marinheiros tomaram conta do navio* (1998). Mesmo próximo ao século XXI, Bukowski ainda falava de Kierkegaard, relembra Sartre, comentava os homens da filosofia em sua linguagem escrachada:

Tenho lido os filósofos. São uns caras realmente estranhos, engraçados e loucos. Jogadores. Descartes veio e disse: é pura bobagem o que esses caras estão falando. Disse que a matemática era o modelo da verdade absoluta e óbvia. *Mecanismo*. Então, Hume veio com seu ataque à validade do conhecimento científico causal. E depois veio Kierkegaard: “Enfio meu dedo na existência - não tem cheiro de nada. Onde estou?”. E depois veio Sartre que sustentava que a existência é absurda. Adoro esses caras. Embalam o mundo. Será que tinham dor de cabeça por pensar dessa forma? Será que uma torrente de escuridão rugia entre seus dentes? Quando você pega homens como esses e os compara aos homens que vejo caminhando nas ruas ou comendo, ou em cafés ou aparecendo na tela da TV, a diferença é tão grande que alguma coisa se contorce dentro de mim, me chutando as tripas (BUKOWSKI, 2014, p. 12-13).

É com a boca crispada que sorrimos diante das palavras de Bukowski. O mesmo riso trágico que nos angustia vendo as criaturas de Samuel Beckett a percorrer palcos vazios. A risada contida diante do humor ácido de Sylvia Plath a articular sua heroína em busca da morte. O autor coloca Kierkegaard enfiando o dedo na existência e não encontrando nada, perdendo-se na escuridão da ausência de fé. Há também Sartre, a caminhar pelas ruas do absurdo em busca de respostas nunca encontradas para a sua própria existência. O próprio personagem criado por Bukowski, seja ou não uma aproximação biográfica, reflete angústias similares à dos filósofos mencionados. Ele questiona sobre a “dor de cabeça” desses autores, pois não os encontra mais nos homens que vê em cafés ou na TV. Relembremos Roquentin a se incomodar com o casal da mesa ao lado, Esther irritada com os amigos durante um passeio, Heidegger a teorizar sobre a gente e a sua distância da angústia. Mas o personagem de Bukowski não se distancia: ele sente as tripas se contorcendo, o “estalo” da qual falávamos anteriormente atinge-o como um chute.

O sol podre brilha alto no céu, invade a Nova York de Esther, o café de Roquentin, o quarto de Bukowski. Todos os dias pela manhã, ao acordar, Bukowski para diante dos sapatos e questiona: “Não sei quanto às outras pessoas, mas quando me abaixo para colocar os sapatos de manhã, penso, Deus Todo-Poderoso, o que mais agora? A vida me fode, não nos damos bem. Tenho que comê-la pelas beiradas, não tudo de uma vez só”; por fim, conclui: “É como engolir baldes de merda” (BUKOWSKI, 2014, p. 20-21). Evidenciamos, mais uma vez, o “chute” dos estalos da consciência de que falavam os homens que “embalavam o mundo”. Enquanto Bukowski coloca os sapatos, Sylvia Plath sente o sol adentrar seu quarto, recorre ao seu diário e escreve: “O dia é uma acusação. Puro, claro, pronto para ser o dia da criação, brava neve nos telhados, sob o sol, o céu uma azul e límpida redoma de vidro” (PLATH, 2017a, p. 544). O autor americano não usa metáforas, a sua linguagem transforma a angústia em “sujeira”, enquanto Plath opta por desenhar a forma da redoma que lhe abrigaria, mais uma vez. Contudo, mesmo que em diferentes tons, parecemos ouvir a ambos questionarem-se: “o que mais agora?”, ao observarem o novo dia que surge, um “sol podre” em mais um “céu azul e límpido”.

Ao final, direcionamos todas estas figuras para o mesmo abismo que dizia Kierkegaard, séculos atrás. À beira do abismo, finalizamos a introdução teórico-filosófica que abria as discussões deste segundo capítulo. Apesar de Sartre apresentar-se através de Roquentin, e Bukowski por meio de um diário, a filosofia sobressai independente do gênero. Este capítulo, inicialmente guiado pela filosofia, não se desvincula das teorias da memória presentes no capítulo anterior. A partir dos processos de análise que seguem, entenderemos como ambos os campos, mesmo parecendo diversos, se interligam em meio às vertigens da angústia. Isso porque a angústia, foco deste trabalho, torna-se o alvo central do tiro que nunca acertamos de fato. O abismo do eu de Sylvia Plath encontra-se aqui, mas não podemos dar mais indicações do caminho. Ainda há pegadas, ecos e temas a serem discutidos, mas o cerne da angústia ficou enterrado aqui. Caíremos nos labirintos da linguagem, os ocos do silêncio e as artimanhas do lirismo em prosa, mas a angústia tem seu cerne nesse ponto. O que vem a seguir é consequência. Entre o mosaico de ecos, autores e citações, procuramos evidenciar que a mesma cor que tingia as palavras de Dostoiévski, Hemingway ou Bukowski, é o tom que recai como uma mortalha sobre a redoma de Sylvia Plath. A angústia torna-se o objetivo central que se espalha como um rio e se divide em afluentes: o mesmo mar que alimenta a memória e o suicídio advém do grande rio, forte e caudaloso, discutido agora.

Mantendo a figura diante do abismo, recuperamos as discussões sobre a angústia de Kierkegaard, Heidegger e demais influências. Neste momento, contudo, voltamos o foco para

o modo como as palavras de Plath reagem a esse sentimento. No romance de Sylvia, a angústia não é abismo, nem mesmo náusea. Em *RV*, a angústia se apresenta através de dois substantivos comuns transformados em metáforas. A linguagem desenha em imagens a dor da personagem, pois já não consegue alcançar um significado suficiente. Assim, evidenciando a reconstrução da angústia em sua narrativa, damos início às análises dos tópicos “figueira” e “redoma”, adotando por base os trechos selecionados em nossa “tabela biográfica”. Contudo, antes que veja a figueira, ou a redoma recaia sobre si, Esther pressente o silêncio da angústia. Desse modo, de forma breve, discorreremos inicialmente sobre a influência do silêncio na construção narrativa de Sylvia Plath para, então, analisarmos o modo como se apresentam as metáforas.

2.2 Silere⁴⁵

Retomemos o fio que marcou o percurso da angústia. Iniciamos com Kierkegaard a relembrar a história de Abraão. No momento em que introduzimos o motivo de o personagem bíblico ser o foco de Kierkegaard, algo sobressai: seu silêncio. É justamente sobre os três dias de silêncio, de Abraão junto a Isaac a caminho do monte para o sacrifício, que o filósofo dinamarquês se concentra: “Abraão silencia... pois não *pode* falar; em tal impossibilidade estão a aflição e a angústia” (KIERKEGAARD, 2008, p. 106). Julgamos que não haja palavras possíveis para explicar a situação em que o pai se encontra frente ao filho que questiona a ausência do cordeiro, ou que seria melhor calar pois ao falar as emoções lhe encheriam a garganta. Não sabemos o motivo do seu silêncio, mas o compreendemos: “Este é o caso de Abraão; pode dizer tudo, menos uma coisa, e quando não pode falá-la de modo a ser entendido, não fala” (KIERKEGAARD, 2008, p. 106).

A angústia silencia, impede que as palavras saiam e vaguem até o seu interlocutor que aguarda, impaciente, por uma resposta: “A aflição e a angústia do paradoxo estão, como já se evidenciou, no silêncio” (KIERKEGAARD, 2008, p. 110). Se Abraão falar, livrar-se do paradoxo, já não é mais Abraão e perde-se a angústia, o salto, o ato de fé. O eco dos seus passos a combinar com os de Isaac é o único som possível, aquele que atormenta, tal qual o estalo da

⁴⁵ De acordo com Breton, a língua latina distingue dois tipos de silêncio: *tacere* e *silere*. Enquanto *tacere* é entendido como um verbo ativo, tendo como sujeito uma pessoa, indicando a ausência de palavras, *silere* é verbo intransitivo, indicando a ausência de sons da natureza, animais e objetos. Contudo, o autor ainda ressalta que *silere* pode estar relacionado ao indivíduo em solidão, justificando a escolha do termo para o tópico que se inicia (cf. BRETON, 1997, p. 23-24).

consciência que grita, fere, porém, a boca mantém-se calada. O silêncio é um dos alimentos da angústia. Em *O Conceito de Angústia*, Kierkegaard observa:

A existência dá exemplos de demoníacos em todos os círculos e em todos os graus possíveis. Um criminoso empedernido nega-se sempre a confessar (aí onde exatamente está o demoníaco, nessa recusa com o Bem, por meio do sofrimento da pena). Para tal caso, há um método, ainda que de uso raro: o do silêncio e poder do olhar. Contanto que um inquisidor possua resistência física e espírito bem eclético para suportar sem contração os músculos do rosto, durante 16 horas seguidas se for preciso, terminará sempre conseguindo confissões espontâneas. Não há ninguém com a consciência pesada que consiga suportar o silêncio: se fica fechado só numa cela, torna-se um bruto. O silêncio do juiz, enquanto os escrivães esperam, preparados para o processo verbal, é a indagação mais frontal e penetrante, e a mais horrível das torturas também, ainda que lícita; o método, porém, é muito menos fácil de realizar do que se pensa. A única força que poderá obrigar o hermético a falar é ou um demônio superior (visto que cada demônio apenas reina em seu tempo), ou o Bem que pode calar-se de modo absoluto; e se algum inquisidor quisesse embaraçar o hermético com uma astúcia qualquer, no curso de tal inquirição muda, logo seria confundido e veríamos que terminaria por ter medo de si próprio e romper o silêncio (KIERKEGAARD, 2007, p. 149).

O silêncio atormenta o criminoso, seja ao fazê-lo confessar, seja tornando-o um “bruto”, como aponta Kierkegaard. Vale-nos dessa citação, contudo, o poder do silêncio diante do indivíduo. O autor ainda se refere a grandes nomes da literatura, que lidaram com o demoníaco e o Mal em suas obras, mas nunca conseguiram escapar do terrível silêncio: “Ainda que terrível, ainda que com Shakespeare, Byron ou Shelley a quebrarem o silêncio, a palavra conserva sempre o seu poder de libertação; todo o desespero, todo o terror do Mal reunidos em uma só palavra, jamais serão tão terríveis como o silêncio” (KIERKEGAARD, 2007, p. 155). A palavra descreve os pesadelos e medos mais íntimos do ser humano, mas é o silêncio que o apavora. Ao ouvir o silêncio de Abraão, torna-se possível sentir sua angústia, ter insônia, inquietar-se diante da prova de fé. É em passos silenciosos que a morte se aproxima dos seres de Heidegger e estes sentem o arrepio sombrio a percorrer os ossos. O silêncio também alimenta a náusea que assola Roquentin. O personagem, enquanto escrevia sobre Sr. Rollebon em um café, ressalta: “Por volta de uma hora os últimos leitores foram embora. Eu não estava com fome; sobretudo, não queria ir. Trabalhei ainda um pouco; depois tive um sobressalto: *sentia-me sepultado no silêncio*” (SARTRE, 2005, p. 113, grifos nossos). A metáfora serve com exatidão ao conceito: a ideia de sepultamento remete à morte, que nos interliga à náusea e suas angústias; em conclusão, o homem sepultado em seu silêncio se torna o retrato da angústia.

Feita a ligação entre a angústia e o silêncio, damos mais um passo. Cada vez mais fundo, o silêncio apavora, e nos obriga a desvendá-lo em seu cerne, descobrir os segredos que guardam a teoria do não dito, do que ficou implícito, do vazio das letras e do espaço da página. Para fundamentar nossa discussão sobre o silêncio com mais propriedade, utilizaremos os estudos de David Le Breton em *Do silêncio* (1997). A justificar a relação entre silêncio e angústia, partimos da seguinte observação de Breton: “O silêncio nunca é uma realidade em si, mas uma relação, aparece sempre, na condição humana, no interior de uma relação com o mundo” (BRETON, 1997, p. 143). A relação entre o homem e o mundo implica silêncio. Desse modo, quando a linguagem não alcança mais homem e objeto, o homem vê diante de si o abismo da sua insuficiência:

Frente a uma precipitação que o assusta, porque ainda não sabe se está suficientemente protegido para avançar, contrapõe a sua reserva que apenas será dissolvida com o tempo e o trabalho do inconsciente. Progredindo no seu ritmo próprio, esconjura o medo de se afundar e o silêncio torna-se, também para ele, numa arma, num ponto de equilíbrio, que o ajuda a afastar o medo em relação ao abismo que vê em si próprio (BRETON, 1997, p. 130).

O mundo silencia porque a ponte que o interligava com a linguagem é quebrada. As palavras fogem diante do espetáculo e continuamos mudos frente à desolação. O passo final é um mergulho para o eu, e o silêncio é o guia. É em silêncio que as mãos de Roquentin deslizam sobre seu próprio corpo, dedos descobrindo coxas, alcançando a garganta e acompanhando a saliva que desce em direção a... quê? O existir assusta porque não conseguimos estipular seus limites, responder seus questionamentos, articular soluções de forma científica e racional. As reticências tornam-se tracejados a indicarem o caminho para dentro do eu. Tateamos os olhos com os dedos: o mundo é reflexo do que o eu vê, particular de cada um que abre as pálpebras e permite que a luz adentre as cavidades profundas no crânio. O mundo em silêncio permite que o eu grite mais alto do que os alto falantes, buzinas ou televisão, pois, ao fim do dia, não é o silêncio do mundo que assusta, mas sim aquele que vem de dentro, do íntimo, do eu.

Logo no princípio de sua narrativa, Sylvia Plath apresenta-nos Esther e sua vida movimentada em Nova York. Como descrito no início do capítulo, a personagem esconde entre parênteses o “tornado” que a rodeia e suas demais angústias. Em menções rápidas, ficamos expostos a uma “cidade das luzes” real e aquela em que Esther se vê presa. Ainda em seus primeiros momentos, ela menciona o efeito do silêncio em uma das cidades mais movimentadas do mundo:

O silêncio me deprimia. Não era o silêncio do silêncio. Era o meu próprio silêncio.

Eu sabia perfeitamente que os carros estavam fazendo barulho, e que as pessoas dentro deles e atrás das janelas iluminadas dos prédios estavam fazendo barulho, e que o rio estava fazendo barulho, mas eu não conseguia ouvir nada. A cidade estava dependurada na minha janela, achatada como um pôster, brilhando e piscando, mas poderia perfeitamente não estar lá, já que não me afetava em nada (PLATH, 2014, p. 26).

Esther ouve a cidade que vive, os carros que zumbem, as pessoas seguindo sua rotina, contudo, é em consequência do silêncio de si mesma que todos os objetos perdem seu som original. Nova York transforma-se em um pôster de colecionador, com as imagens paradas de algo que um dia existiu. O silêncio torna-se, de acordo com Breton, “uma imagem da morte, uma força colossal que se prepara para esmagar o homem e provoca a angústia” (BRETON, 1997, p. 159). Com o avanço da narrativa, Nova York de fato parece “esmagar” Esther em sua estadia. O sonho de viver em uma cidade grande, tendo um emprego dos sonhos, com diferentes grupos de pessoas para conhecer, é transformado em uma “imagem da morte” conforme passam os dias. O brilho que envolvia seu sonho tornou-se apático: “não me afetava em nada”, pois não era o silêncio de fora que a atordoava, era aquele que a assolava em seu íntimo: “era o meu próprio silêncio”.

Sobre essa relação entre o silêncio do mundo e o silêncio do eu, Breton ressalta que tal percepção não diz respeito a falta de ruído ou som em um lugar específico, mas sim a uma relação “com o sentido, uma ressonância entre o ser e o mundo, que suscita o recolhimento, a calma, o desaparecimento de toda distração, de todas as solicitações, é o homem apanhado no espaço” (BRETON, 1997, p. 147). Tendo o romance como foco, vemos que não é apenas a Nova York de Esther que silencia. Em sua viagem de volta para a casa da mãe, nas férias, ela também sente o emudecer do mundo: “À medida que minha mãe e eu nos aproximamos da casa, o calor do verão desabou sobre nós e uma cigarra começou a cantar, como um cortador de grama aéreo, no coração de uma faia cor de cobre. O som da cigarra só servia para destacar o silêncio gigantesco” (PLATH, 2014, p. 157). O ouvir da cigarra não é acalanto, é angústia. O mundo é cenário, como um pôster de Nova York que silencia a cidade de papel.

O homem “apanhado no espaço” perde suas formas e não consegue mais encaixar-se no cenário que antes lhe servia. Sobre tal fato, Breton acrescenta:

Toda a transcendência é retirada à natureza humana que, finalmente, só se baseia nela própria, na base de uma ausência de sentido ou, antes, na insignificância das coisas. O mundo existe, mas não é coisa nenhuma, é um simples cenário, sem nada além dele, está vazio e mudo, mas com um silêncio

que tem de ver com *silere*, ou seja, sem intenção, escapando à condição humana. O silêncio das pedras, das árvores, o sentimento da sua insignificância perante o infinito de um mundo que não é nem do homem, nem para o homem. Perante as coisas o homem fica sem voz, privado dos recursos da interpretação (BRETON, 1997, p. 162).

Retomamos a imagem do homem e do objeto: a linguagem deixou de alçar a ponte que os interligava, e o silêncio abre o abismo diante de ambos. As palavras tornaram-se insuficientes, a linguagem não descreve aquilo que é visto: o mundo torna-se “coisa nenhuma”, ou seja, cenário. Assim como em uma peça de teatro, onde a pedra de isopor e as árvores de papelão atuam como meros objetos fictícios, simples representação, o mundo perde a capacidade de dar-nos algum significado em retorno. Inserido neste cenário, o homem conclui que o mundo, em sua própria insignifância, é mudo. As coisas não nos dizem nada e não há nada para ser dito. O silêncio, mais uma vez, esmaga o homem que clama por interpretações.

Quando Breton transforma o mundo em cenário para discorrer sobre o silêncio, é difícil não lembrarmos das palavras de Albert Camus em *O mito de sísifo* (1942): “Cenários desabarem é coisa que acontece. [...] segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o ‘por quê’ e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro” (CAMUS, 2010, p. 27). O mesmo homem sem voz, privado da interpretação, frente ao silêncio das árvores e da sua própria insignificância, é o homem a caminhar na lassidão tingida de assombro de Camus. Esse homem ouve o cotidiano, a-gente a viver a semana em sequência ritmada, a ditar as mesmas frases com um roteiro delimitado de ações e suas consequências banais e angustia-se, como descrevem Esther e Roquentin em suas narrativas. Todavia, ao mesmo tempo que o som os atordoa, a sua ausência incomoda.

Em mais uma noite agitada de Nova York, Esther coloca em contraposição o barulho das garotas se arrumando para um evento e a angústia do silêncio após partirem:

Eu não sabia que horas eram, mas ouvia as garotas agitadas no corredor, chamando umas às outras e preparando-se para o desfile de peles, e então ouvi o corredor ficar silencioso, e, quando deitei de costas na cama e olhei para o teto branco e sem graça, aquele silêncio pareceu crescer e crescer até que pensei que meus tímpanos fossem estourar (PLATH, 2014, p. 37).

O mundo fora das paredes do quarto faz barulho, ela escuta as garotas agitadas no corredor. Tal fato distrai o seu próprio silêncio, que emerge no momento em que o corredor se torna silencioso e todas as outras garotas saíram. Ela permanece no quarto, aprisionada entre as

paredes e o teto branco, sentindo o silêncio invadir seu corpo e preencher todo o espaço. Enquanto ambientação bem estruturada e corriqueira, o barulho das meninas é apenas um incômodo comum. Contudo, no momento em que as peças são perdidas e a personagem vê (e escuta) apenas a si mesma, o silêncio é assombro. É angústia. Imersa no vácuo que restou, ela sente como se seus tímpanos fossem estourar. Mas não há barulho. Sabemos que para um tímpano estourar, ou ficar levemente machucado, são necessários sons altíssimos, tais como bombas e explosões, ou uma grande diferença de pressão atmosférica. Esther permanece em seu quarto, a pressão não mudou, não houve explosões. Isso porque não era o silêncio do corredor (ou mesmo seu barulho) que a incomodava, era o seu próprio silêncio.

O teto branco que aprisiona Esther se parece com as paredes do porão em que ela se escondia com a mão cheia de comprimidos. A tentativa de suicídio quase concretizada, o mergulho raso na morte, vem acompanhado do silêncio. Após ingerir as pílulas metodicamente, Esther descreve: “O silêncio recuou, revelando as pedrinhas, as conchas, todos os destroços decadentes da minha vida. Então, no limite da visão, ele se recompôs e, numa grande onda, me arremessou para o sono” (PLATH, 2014, p. 189). Em queda livre, o silêncio no corredor atormentou até o ponto máximo da busca de um fim, do refúgio eterno no silêncio da morte. Através do silêncio ela enxerga seus piores momentos, juntamente com as conchas e pedras do porão em que se esconde. E é ele, por fim, que a acalenta para o sono, em direção à morte.

A Nova York de Esther, ou mesmo sua cidade natal, tornaram-se meros cenários mudos do mundo. O mundo é visto como um cenário em decomposição, lentamente as peças são deslocadas e os personagens se apavoram diante do vazio. Retomamos a imagem de Camus, nos reencontramos com o homem tingido de assombro:

perceber que o mundo é “denso”, entrever a que ponto uma pedra é estranha, irreduzível para nós, com que intensidade a natureza, uma paisagem pode se negar a nós. No fundo de toda beleza jaz algo de desumano, e essas colinas, a doçura do céu, esses desenhos de árvores, eis que no mesmo instante perdem o sentido ilusório com que as revestimos, agora mais longínquos que um paraíso perdido. A hostilidade primitiva do mundo, através dos milênios, remonta até nós. Por um segundo não o entendemos mais, porque durante séculos só entendemos nele as figuras e desenhos que lhe fornecíamos previamente, porque agora já nos faltam força para usar esse artifício. O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós (CAMUS, 2010, p. 28-29).

As letras em união que formavam o significado para aquele objeto alto, com galhos e folhas a invadir o céu, embaralham-se, e as peças se perdem. A ponte da linguagem, que

interligava o indivíduo ao mundo, é rompida. Abre-se o abismo diante de seus pés, os significados que antes lhe serviam de base não cabem mais aos objetos. O mundo nos escapa porque perde as cores das nossas lentes, dos significados que pintamos, dos sons que lhe impusemos. Em um diálogo muito próximo ao de Camus, Breton complementa:

A destruição do sentido, mas também a confrontação íntima com o horror, tornam a linguagem caduca, ficando das palavras apenas o som, um revestimento vazio que persegue o silêncio. Desapossado da língua, para exprimir a sua dor, o indivíduo cede ao mutismo. A impotência das palavras é a medida de um silêncio que se impõe como única forma de resposta possível à violência sofrida. O acabrunhamento pessoal força os limites da linguagem. A fala foi atingida mesmo no centro da sua razão de ser: a relação com o outro. Perdeu os seus interlocutores possíveis, seria uma palavra sem outro, insignificante, e a dor não deixa que seja pronunciada. Assinala a retirada simbólica para fora do mundo. A intrusão, por si, quebrou provisoriamente o cerne da identidade pessoal, deslocado o sentimento de pertença à espécie; o tecido de significado que assegura a afirmação própria na relação com o mundo foi atingido, por vezes destruído, tornando impossível ou doloroso o retorno ao vínculo social. A linguagem já não domina uma realidade afogada em sofrimento (BRETON, 1997, p. 105-106).

Frente ao silêncio do mundo, a linguagem falha. Diante da dor e sofrimento, as palavras perdem a capacidade de descrever. Do silêncio da angústia na filosofia, alcançamos o silêncio da linguagem. Refazemos o abismo e colocamos agora o homem frente a um objeto inominável. As palavras caem pelo desfiladeiro e sua ausência atormenta o ser deslocado de seu cenário. Mas não há *como* dizer. A linguagem é insuficiente e falha. Dessa forma, estabelecemos uma ligação entre angústia, silêncio e, por fim, linguagem. As letras se tornam figuras a serem realocadas de acordo com o artista que, em sua maestria de escritor, as ordena de acordo com a nova imagem que pretende moldar. Nesse jogo entre angústia, silêncio e linguagem, a arte toma outras formas. Em *A vontade radical: estilos*, Susan Sontag discorre sobre a arte do silêncio:

Um dos resultados é um tipo de arte que muitas pessoas caracterizam, de modo pejorativo, como taciturna, deprimida, submissa e fria. No entanto essas qualidades privativas existem no contexto da intenção objetiva do artista, que é sempre discernível. Cultivar o silêncio metafórico sugerido por temas convencionalmente sem vida (como em boa parcela da arte Pop) e construir formas “mínimas” que parecem carecer de ressonância emocional são em si opções vigorosas e com frequência estimulantes (SONTAG, 1987, p. 17).

Ao lermos *A redoma de vidro*, os adjetivos citados por Sontag parecem servir perfeitamente: taciturna, deprimida, fria. Sylvia Plath relata as angústias de uma jovem, seu vazio, o silêncio do mundo a atormentar até atingir o ponto máximo do suicídio. Mas os

adjetivos vestem a obra em tom elogioso, e não pejorativo, como ressalta Sontag. A arte do silêncio, e muitas vezes da angústia, tem se mostrado cada vez mais presente. Mesmo abordando uma obra de 1963, muitos dos dilemas que atormentam Esther ainda atormentam os jovens do século XXI. O artista que articula o silêncio de forma exemplar ressignifica sua obra. Para Sontag, “O que se visa é nada menos que a libertação do artista de si próprio, da arte em relação à obra de arte particular e em relação à história, do espírito face à matéria, da mente face às suas limitações perceptivas e intelectuais” (SONTAG, 1987, p. 25). O mestre com a pena enxerga na folha em branco o abismo que a linguagem não completou, a ligação com o mundo rompida, as palavras em sua insuficiência.

O mesmo limite que impede o próximo passo é aquele que impede a próxima linha. Isso faz com que George Steiner, o mesmo que no primeiro capítulo comentamos escrever sobre a poesia de Sylvia Plath, conclua em *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*: “O escritor de hoje tende a usar muito menos palavras, e muito mais simples, tanto porque a cultura de massa diluiu o conceito de instrução como porque diminui extraordinariamente o conjunto de realidades das quais as palavras podem dar conta de modo necessário e suficiente” (STEINER, 1988, p. 44). As palavras que Plath utiliza em seu romance são simples, mas não porque não sabia escrever – sua poesia, pelo contrário, exala complexidade e um linguajar mais complexo –, mas porque foi diante da reconstrução de uma experiência, do estar diante do seu próprio luto, que a palavra se rompeu. Em conclusão, Steiner escreve: “O instrumento à disposição do escritor moderno está ameaçado por restrição a partir do exterior e por decadência a partir do interior” (STEINER, 1988, p. 46). Os dois mundos silenciam e a palavra não alcança mais o papel.

A arte do silêncio se vê diante de um impasse, em um “duplo descontentamento”: “Faltam-nos palavras e dispomos de palavras em demasia. Ela levanta duas reclamações sobre a linguagem: as palavras são cruas demais e também ocupadas demais” (SONTAG, 1987, p. 29). Colocado frente a esse impasse, cabe ao escritor encontrar a saída. Para Steiner, há duas saídas para o artista diante dessa situação: “ele pode tentar tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pela retórica suicida do silêncio” (STEINER, 1988, p. 70). O adjetivo que carrega o silêncio nos salta aos olhos; Sylvia Plath o transforma em verbo, Esther em ação. O mesmo silêncio *suicida* de Sylvia Plath é aquele que atinge a sua linguagem, recria frases, pinta com as cores da poesia alguns pontos da sua narrativa.

Da angústia na filosofia, encontramos seus resquícios nas teorias do silêncio: o não dito de Abraão, a-gente que prefere não falar sobre a morte, a náusea e o sepultamento do eu. Sylvia Plath reflete o silêncio do eu no mundo, emudece Nova York, transforma o canto da cigarra em evidência da falta de barulho, entope os ouvidos da sua personagem com tudo aquilo que não está sendo dito. Esther engole suas palavras vazias, encara o mundo transformado em cenário, e angustia-se diante do seu próprio silêncio. Isso porque, em *RV*, o silêncio atua como porta de entrada para a angústia. Assim, aberta a porta, enxergamos a figueira, redescobrimos a redoma.

2.3. Imagens da angústia: redoma e figueira

Sylvia Plath publicou quatro livros de poemas e três de prosa (um romance, uma coletânea de contos e um livro infantil). Antes de se matar, Plath deixa sobre a mesa o manuscrito daquele que seria o seu livro de maior reconhecimento, *Ariel*, contendo os poemas mais populares da obra plathiana. Os estudos feitos sobre a autora são, majoritariamente, a respeito da sua poesia. Marcada pela lírica, seus textos em prosa parecem ainda conter um cerne de poesia. O caso de Sylvia Plath pode ser comparado, com certa distância, ao da escritora brasileira Hilda Hilst. Também com um grande acervo poético, Hilst aventurou-se por demais gêneros, sem jamais perder um tom lírico em suas narrativas. Quando publica *A obscena senhora D* (1982), Hilst funde prosa e poesia, o substantivo passa a carregar o adjetivo, o romance torna-se lírico.

Em *A redoma de vidro*, Sylvia Plath não alcança essa fusão. A narrativa e a lírica se entrelaçam vez ou outra, mas as fitas continuam distantes em grande parte da obra. A mão que outrora escreveu poemas tenta agora adequar-se aos moldes da narrativa, mas o lápis escapa. Há manchas líricas a borrar a narrativa, alternando o tom, transformando o espaço, criando metáforas típicas de poeta. Desse modo, concluímos, logo de início, que o romance de Sylvia Plath não é mais um exemplo do subgênero romance lírico. Apesar de constantes aproximações, prosa e poesia plathianas são casos destoantes: enquanto sua poesia é melindrosa, com ares de complexidade elevado, seu romance se mantém simples, de linguagem fácil e acessível. Tal fato, contudo, longe de mostrar um lapso na escrita de Plath, mostra, na verdade, um artifício a que recorre a autora para diferentes gêneros.

Como discutido no capítulo anterior, a aproximação do romance com fatos biográficos de Sylvia Plath é evidente. Notamos que, seja como uma forma de expurgo de um passado sombrio, seja apenas mais uma tentativa de “*pot-boiler*”, a linguagem simples não desqualifica

o romance, não tira a carga de angústia que tinge as palavras de Esther. Na poesia, atada entre versos, rimas e métrica, a linguagem é constantemente reformulada, distorcida, distanciando-se do eu que escreve (apesar de muitos de seus poemas ainda conterem evidências biográficas, a aproximação entre vida e obra na prosa se torna mais notória). A própria escritora escreve em seu diário sobre essa dualidade: “Tentarei, se os textos em prosa não saírem muito ruins. Poemas estão fora de cogitação: deprimentes demais. Se forem ruins, acabou. A prosa nunca é assim tão desesperadora. A poeta sra. retornou de mãos abanando e cara amarrada no concurso que dava \$1000” (PLATH, 2017a, p. 360). A prosa parece mais fácil, nesse momento. Em uma outra entrada, a poesia lhe parece mais convidativa e a prosa se transforma em desafio: “Preciso desesperadamente começar a escrever prosa – uma ironia, uma paralisia, pois diariamente faço poemas - & estudo outras coisas – caso contrário, perderei a capacidade humana de me comunicar em prosa, enredada como estou em meu Sargaço interior emudecido” (PLATH, 2017, p. 465). Sylvia Plath via na escrita uma forma de vida, a ideia de ser escritora dominava seu ser. Ela precisava escrever poesia e, também, prosa. Vemos em seu diário a urgência da escrita, textos revisados e reescritos em vezes incontáveis. Prosa e poesia fundem-se, borrando os limites, invertendo os papéis, inserindo poesia em narrativa. Feitas tais considerações, justificamos que o uso da teoria do romance, mais especificadamente do romance lírico, fundamenta parcelas da obra de Plath, mas não a caracteriza como um todo.

A teoria do romance lírico prevê uma união entre narrativa, lirismo e angústia. Isso porque, como ficará explícito ao longo da discussão, a angústia torna-se a fonte criativa para seus textos e, em uma tentativa de descrever aquilo se sente, atinge-se o lirismo. Assim como assinalava Breton, a linguagem está diante de um abismo e a narrativa comum não é mais suficiente para o contar da história em um romance lírico. É preciso ir além, criar novos métodos de escrita para o sentimento que assola o personagem. Em busca de uma saída, o autor desenha a angústia através de imagens. As imagens da angústia são, portanto, as metáforas e criações poéticas do autor. Dessa forma, quando Plath recria em uma figueira e uma redoma metáforas da sua angústia, é possível estabelecer uma relação entre sua narrativa – que, repetimos, não se encaixa no subgênero – e as teorias do romance lírico. Não falamos simplesmente de metáforas comuns, mas sim do uso de imagens como representação de um sentimento desolador do personagem, característica da teoria dos romances líricos.

Antes de iniciarmos uma discussão mais direcionada para as teorias do romance lírico, reconheceremos suas raízes. Abrindo com Rosenfeld, delimitaremos o momento da crise do romance e a inauguração do romance moderno e suas características. Ao falar da literatura que

nascia do final do século XIX e crescia no século XX, Anatol Rosenfeld levantava questões que, no futuro, se entrelaçariam com as teorias do lírico na prosa. Dessa forma, iniciamos o percurso teórico com as discussões de Rosenfeld em “Reflexões sobre o romance moderno”, propiciando o caminho que seguirá com os estudos do romance lírico. Há três hipóteses principais que fundamenta a reflexão de Rosenfeld: a) *zeitgeist*, ou seja, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de cultura em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1973, p. 75); b) a desrealização na pintura, a quebra da perspectiva; c) as alterações nos romances em consequência da quebra da perspectiva. Tendo como foco as duas últimas hipóteses do autor, ressaltaremos como a quebra da perspectiva pode ter influenciado a estrutura romanesca do nosso século. Em comparação com a pintura, o autor explica:

E no mesmo momento a perspectiva começa a borrar-se: o pintor já não pretende projetar a realidade; reproduz apenas a sua própria impressão, flutuante e vaga, e assim renuncia à posição de quem se coloca “em face” do mundo. Daí a Kadinsky há um só passo: o da *expressão* imediata do mundo psíquico, sem necessidade de recorrer à mediação de *impressões* figurativas. A perspectiva desaparece porque não há mais nenhum mundo exterior a projetar, uma vez que o próprio fluxo psíquico, englobando o mundo, se espalha sobre o plano da tela (ROSENFELD, 1973, p. 87).

O retrato realista do mundo perde o seu valor diante da explosão que invade o íntimo do artista. A Nova York de Esther não nos interessa, sabemos das luzes, dos carros cortando as longas avenidas, do barulho incessante. A sua própria fisionomia é perdida entre as palavras de Sylvia Plath, deduzimos informações a partir de outras, a descrição é fragmentada através da própria narrativa. Quanto mais o romance avança, menos a cidade, os carros ou as pessoas, são descritos, temos apenas uma impressão “flutuante e vaga” do eu que conta uma história. Esther insere um tornado em Nova York, mas é somente consequência da sua lente subjetiva, do seu “próprio fluxo psíquico”. A perspectiva “realista” do mundo é rompida. Todavia, Nova York continua a mesma, apenas não para Esther.

Assim como Roquentin, de Sartre, que via o mundo exterior deteriorar-se pela náusea que o assolava, Esther também observa uma Nova York destruir-se através de sua própria redoma asfixiadora. A quebra da perspectiva distancia o homem do mundo:

O abandono da perspectiva mostra ser expressão do anseio de superar a *distância* entre indivíduo e mundo; distância de que a perspectiva se torna a expressão decisiva no momento em que o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana *em face* do

mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e “ilusionista”.

Assim, a perspectiva, de início recurso artístico para dominar o mundo terreno, torna-se agora símbolo do abismo entre o homem e o mundo, símbolo dessa cisão e distância que o poeta G. Benn chamou a “catástrofe esquizoide”, a fragmentação da unidade paradisíaca original. O sentimento dessa “consciência infeliz” suscita uma verdadeira angústia (ROSENFELD, 1973, p. 88).

O reencontro. A angústia paira novamente em nossas palavras, agora nas teorias do romance moderno e, conseqüentemente, do lírico, como veremos a seguir. A representação do mundo é frágil, a linguagem perde sua capacidade original de significar, descrever, unir homem e objeto. Assinamos os papéis do divórcio entre o homem e seu cenário, como já dizia Camus. Fruto da perspectiva em decadência, da representação dessa “consciência infeliz”, a angústia se apresenta, mais uma vez, como ponto de partida. Nessas tentativas falhas de reconciliação com a linguagem, a arte moderna busca um reencontro, um novo método, uma nova fórmula, que seja capaz de recriar a ponte que ligava o homem e o mundo em que habita. A visão, contudo, está borrada para sempre:

Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas da temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno (ROSENFELD, 1973, p. 97).

É justamente a partir da representação da precariedade do indivíduo no mundo moderno que nos encaminhamos para as teorias do romance lírico. O homem em decadência, frente ao abismo de si mesmo, busca, na lírica, pontes para uma linguagem em ruínas. As palavras se tornam reflexo de um eu em desordem, como figura Plath em seu diário: “Por que o imundo muco verde ainda escorre interminavelmente de minha cabeça, pingando e grudando na garganta, acumulando-se em bocados gelatinosos atrás dos olhos: sinto por vezes que estou escarrando os restos putrefatos de meu próprio cérebro decadente” (PLATH, 2017a, p. 264). A substância gelatinosa que ela escarra é aquela que o eu encara quando paira diante do abismo e enxerga o reflexo de si mesmo. Em concordância, Luzia Tofalini parece complementar a citação de Rosenfeld: “Há uma ânsia de expressar as mais íntimas impressões e emoções do sujeito, geradas pela angústia diante de uma cosmovisão em que o homem sente o peso descomunal da solidão” (TOFALINI, 2013, p. 20). A estrada que seguia a literatura do século XX faz a curva, há uma passagem logo a frente: entramos em terras de poesia.

Já iniciada com os estudos de Luzia Tofalini em *Romance Lírico: o processo de liricização do romance de Raul Brandão* mencionado acima, a intromissão do lírico se faz presente e pede reforços. Além de Tofalini, outros autores discutirão a união entre prosa e poesia e nos servirão de apoio nesse percurso: Gullón (1984), Freedman (1963) e Goulart (1997). A curva poética apresenta-se em terras de narrativa, pintando esquinas e mapeando novos caminhos. Não nos delongaremos nas características que constituem um romance lírico, já que não está em análise um romance lírico de fato. Nosso foco se dará no uso de metáforas como representação da angústia, tópico presente nos estudos dos autores mencionados. Contudo, vale algumas ressalvas quanto às especificidades do subgênero, pois serão importantes para as análises que seguirão. Em primeiro lugar, devemos lembrar que, no romance lírico, “Não se trata, porém, do desaparecimento das categorias da narrativa; pelo contrário, são elas que sustentam e concedem brilho à lírica” (TOFALINI, 2013, p. 159). A força da narrativa se sobressai perante o lirismo, e é ela que sustenta o verso poético em parágrafos e capítulos. A ideia do subgênero “romance lírico”, de início, talvez aparente o inverso: a lírica, como adjetivo, carrega o substantivo, romance. Entretanto, é a prosa que sustenta o lírico, as categorias narrativas tingem-se com outros tons, sem perder o cerne que lhe é característico.

A narrativa, base fundamental do gênero, acarreta em uma ambiguidade, como aponta Ralph Freedman em *La novela lírica: “De la ambigua relación entre narración y liricismo podemos obtener un significado general para la novela: el desafío de reconciliar lo «interior» y lo «exterior» entre sí y esto con las exigencias del arte”* (FREEDMAN, 1972, p. 31). O mundo interior em decadência e o divórcio do homem e o seu cenário. Se a própria ideia de linguagem fica rarefeita diante de tal condição, não seria diferente a dificuldade em “enquadrar” o romance lírico em uma definição. É o que leva Goulart a destacar certas características dessa nova “arte de dizer”:

Tais propósitos ficcionais exigem, no entanto, uma especial *arte de dizer* e é geralmente aí que o modo lírico intervém, acrescentando ao narrativo o que é do domínio da intensidade emocional, da subtileza enunciativa, da metaforicidade, da polissemia ao mais alto nível, da construção de uma expressão artística musical que sugira o que não pode dizer diretamente, nomeie o inominável e persiga o Absoluto (GOULART, 1997, p. 20).

Em terras desoladas pela linguagem, o romance lírico, em sua tarefa de Sísifo, busca “nominar o inominável”, perseguir o Absoluto. Se a linguagem não alcança o objeto, faz-se necessário criar metáforas, atingir níveis altos de “polissemia”, como coloca Goulart, para

tentar significar, reificar, dizer. Em solo movediço adentramos as teorias do romance lírico, afundamos em abismos alheios e enxergamos a substância lodosa do eu. É sempre esse eu, primeiro e singular, que ditará a história, que abrirá as portas para um caminho cada vez mais denso. De acordo com as teorias do romance lírico, a narrativa segue, majoritariamente, através de um único ponto de vista. É o poeta, ao mesmo tempo eu lírico, que apresentará as cenas seguintes. O que leva Ralph Freedman a inserir aspectos de “confissão”, “diarista”, para esse narrador:

En el modo lírico, tal mundo está concebido, no como un universo en el que los hombres exhiben sus acciones sino como lá visión del poeta presentada como un diseño. El mundo se reduce a un punto de vista lírico, el equivalente del «Yo» del poeta: el ser lírico. En la mascarada de la novela, este punto de vista es la máscara del poeta así como la fuente de su consciencia, ya aparezca disfrazada como una o más personae o en la función más directa del diarista, del confesor, o del narrador en primera persona (FREEDMAN, 1972, p. 21).

A ideia de confissão que coloca Freedman reflete o fato de a narrativa conduzir-se em primeira pessoa, tornando o texto uma espécie de diário em que o eu lírico discorre sobre suas angústias. Indo além, a ideia de confissão remete, também, às teorias da memória. O eu do poeta transformado em eu lírico, o escritor que agora reescreve a sua história a partir dos passos de um personagem. O *mise en abyme* de Sylvia Plath, a adicionar fragmentos de si mesma em diferentes narrativas, as seis letras (“Esther”, “Elaine”) a carregar o fardo da palavra-origem: S-y-l-v-i-a. Vale a ressalva, advinda das palavras do próprio Freedman, de que “*Por sí misma, la descripción directa del contenido de la mente no conlleva una forma lírica*” (FREEDMAN, 1972, p. 25), o que nos leva a levantar certos distanciamentos entre a ideia de confissão e lirismo: a confissão (com ares biográficos) no romance de Sylvia se adequa à hipótese lançada anteriormente, pois, quanto mais próxima de uma angústia que lhe parecia muito particular, de uma experiência vivida, mais o seu tom recai para o lírico. Isso porque, como complementa Freedman, “*Una situación similar se da en una forma narrativa que, mucho más intensamente que cartas y diarios, explota la vida interior del héroe*” (FREEDMAN, 1972, p. 24). Não é o simples recontar de um fato em diário, ou a descrição para um remetente, mas sim o trabalho com a linguagem a partir da experiência, atingindo os níveis mais íntimos do herói (e consequentemente de si mesma, como foi o caso de Sylvia Plath).

Quando retomamos as discussões sobre memória e autobiografia, vemos que a ideia de recontar uma experiência vivida não se resume a uma descrição detalhada e passível de verificação (comprovação a partir de fatos biográficos). Conforme dita Leonor Arfuch, “não é

isso o que mais importa”, ou seja, o conteúdo do relato não é o ponto central da narrativa. O que interessa para o leitor, e pesquisador, são as “*estratégias – ficcionais – de autorrepresentação*” (ARFUCH, 2010, p. 73). Nesse sentido, a teoria do romance lírico e as teorias de memória se aproximam: a intromissão do lírico se torna, partindo de Arfuch, mais uma “*estratégia de autorrepresentação*”. O protagonista veste a máscara do poeta (cf. FREEDMAN, 1972, p. 28-29). Nas palavras de Gullón: “*ni se duda que el narrador sea contrafigura del autor, ficcionalización apenas encubierta por el seudónimo de quien no es su heterónimo*” (GULLÓN, 1984, p. 25). Lembramos de Esther, a recriar “Elaine” como um retrato de si mesma, a heroína de seu romance – reflexo da angústia de Sylvia Plath ao desenhar seu rosto nas linhas da própria Esther. Quanto mais próxima da angústia, do passo não dado em direção ao abismo, mais a linguagem se distancia do indivíduo que busca, incessantemente, descrever aquilo que sente. Inicia-se, conforme Freedman, uma “*viagem de exploração em um estranho mar subterrâneo*” (FREEDMAN, 1972, p. 358). Em 1953, mesmo ano que inspirou as páginas de *A redoma de vidro*, Sylvia (d)escreve em seu diário a vista do abismo a lhe entorpecer a visão:

Agora estou vivendo uma situação crítica. Estamos todos na beira do precipício, isso exige muito vigor, muita energia, seguir pela borda, olhar para baixo, ver a escuridão profunda sem ser capaz de identificar através da névoa amarelada e fétida o que faz embaixo do lodo, da lama que escorre cheia de vômito; e assim sigo em frente, imersa nos meus pensamentos, escrevendo muito, tentando achar o centro, um significado para mim (PLATH, 2017a, p. 47).

O mesmo ano que serve como fonte para seu romance é aquele que a coloca diante do abismo de si mesma, enfrentando a escuridão profunda do seu próprio eu. Em momentos posteriores de sua vida, muito próximos da época em que escreveria *RV*, Sylvia volta a repetir a metáfora: “*Mergulhar nos personagens, nos sentimentos alheios - - não observá-los como num aquário. Ir até o fundo das emoções e decepções*” (PLATH, 2017a, p. 599). Ela sabe que precisa ir até o fundo, enxergar novamente na escuridão o lodo, a substância fétida e podre, que assola seus personagens – que não deixam de ser, em sua maioria, reflexo de si mesma. Ao recriar Esther, a autora teve que, novamente, alimentar-se da angústia que a assolou aos 20 anos, experimentar da dose não letal, acompanhar a morte em seus passos lentos e renascer como a mais nova “*Lady Lázar*”.

Não sabemos como é Esther fisicamente, seu mundo está em constante decadência e a descrição física do que a rodeia é turva. Por isso, talvez, a aproximação com a autobiografia, a

ânsia de dar um rosto para a personagem, nos seja tão cativante. Sylvia, ao visitar os abismos de si mesma, enxergou no lírico a saída. Para Tofalini, a ênfase da subjetividade nos romances líricos ocorre porque “a personagem passa a desinteressar-se pela matéria e, conseqüentemente, ocorre um crescimento da sua capacidade de reflexão, de contemplação, de *mergulho na própria interioridade*, elementos basilares do modo lírico” (TOFALINI, 2013, p. 165, grifos nossos). O mesmo mergulho, ainda que raso, que Sylvia fez ao descrever os momentos de angústias de Esther Greenwood. A cada queda uma metáfora, uma forma de dizer aquilo que ela não conseguiu expressar durante os anos 50: uma imagem da angústia.

Introduzida a ideia de imagem e, conseqüentemente, metáfora, torna-se mais fácil a compreensão de que é a narrativa que carrega o lírico, e não o inverso. O indivíduo ainda tenta descrever, seguir uma estrutura, contudo, sua linguagem está em decadência, não é possível alcançar o parágrafo seguinte. Em meio a esse caos o lírico surge e, como uma ponte frágil, une as sentenças, descrevendo, em outros tons, a angústia que assola o personagem. Antes de adentrarmos as metáforas propriamente, teremos mais alguns exemplos de como a construção de uma imagem em *RV* pode ser relacionada às teorias do romance lírico. A descrição de um espaço, por exemplo, está sujeito às metáforas da subjetividade em uma narrativa lírica:

Nas narrativas, a compreensão do espaço remete a Platão, para quem a imagem é o simulacro, o falso, a não realidade. Os espaços descritos, ou intuídos, não correspondem à verdade. São metafóricos, simbólicos, alegóricos. Constituem uma falsificação do verdadeiro espaço do homem. É uma reprodução disfarçada do destino humano. É somente a representação, a sombra. Os espaços são subjetivados – melhor, são compreendidos individualmente – dependendo do grau de angústia de cada um. Trata-se de um espaço que representa a ruína da existência e o fechamento do ser em um contingente de regras esclerosadas. As coisas e os seres estão fossilizados e neutralizados pela insignificância que contamina tudo. Nesse meio reina a mediocridade (TOFALINI, 2013, p. 177).

Tingido pela angústia, o espaço toma outras formas. Sua construção é diferenciada, indo ao encontro daquilo que Rosa Goulart considera “emancipação da descrição” nos romances líricos: “Chega mesmo a perder a relação com a história a narrar, expandindo-se textualmente em criação artística que revela a curiosa seleção de um léxico e exprime o enebriamento do olhar, a concentração do pormenor, às vezes a submissão ao delírio dos sentidos”, ou seja, “a visão poética do mundo” (GOULART, 1997, p. 21-22). O cenário dissolve-se na subjetividade, é recriado em pormenores, a visão poética do mundo o desconstrói e reconstrói em lentidão.

Indo na mesma direção de Tofalini e Goulart, Gullón descreve a construção do espaço como uma “eternização”: “*transportar el instante a la duración, eternizándolo es decir,*

espacializándo. Eternizar el instante es espacializar el tiempo, deteniendo, aislando uno de sus latidos” (GULLÓN, 1984, p. 21). Ao reconstruir o espaço, o tempo, em consequência, para: *“la eternización de lo momentáneo, preservando en su claro ejemplo el instante fugitivo de la visión; ríos por donde corre la asociación libre de las sensaciones*” (GULLÓN, 1984, p. 44). Ao eternizar o momento, espaço e tempo se dispõem a favor dos olhos do narrador. Sua reconstrução se dá a partir da subjetividade daquele que olha. Há dois momentos na narrativa de Sylvia Plath em que a autora “eterniza” o espaço e Esther o descreve distorcendo o cenário a partir do seu acordar, aproximando-se muito do que dita a teoria do romance lírico.

Após um encontro com Constantin, Esther informa que não passou a noite em casa a partir da sua descrição do espaço onde se encontra:

Acordei com o barulho da chuva.
Estava completamente escuro. Depois de uns instantes consegui vislumbrar o contorno vago de uma janela desconhecida. De vez em quando um clarão surgia no ar, atravessava a parede como um dedo fantasmagórico e curioso e se desintegrava novamente.
Então ouvi o som de alguém respirando.
Primeiro achei que fosse eu mesma, que estava deitada na escuridão do meu quarto de hotel depois de ter tido intoxicação alimentar. Segurei a respiração, mas o barulho continuou.
Uma esfera verde reluzia ao meu lado. Estava dividida em quatro partes, como um compasso. Aproximei lentamente minha mão e a agarrei. Junto dela veio um braço, pesado como o de um defunto, mas ainda morno e adormecido.
Eram três horas, segundo o relógio de Constantin (PLATH, 2014, p. 95).

O barulho da chuva, a escuridão, a respiração e uma esfera verde. Lentamente as formas distorcidas tomam contornos delineados e o leitor é informado do local onde está Esther. Sabemos da chuva, mas a janela que mostra isso à personagem é “desconhecida”. Ela observa os relâmpagos que aparecem como um “dedo fantasmagórico e curioso” que se desintegrava nas paredes do quarto. Tal qual uma cena de terror clássico, a tempestade bate na janela e ela ouve a respiração de mais alguém ao seu lado. Não era ela, ela mesma confirma para nós. Em seguida, a “esfera verde”, dividida em quatro partes, reluz ao seu lado e descobrimos que há ali um braço adormecido. A frase final fecha a construção do espaço – “eram três horas, segundo o relógio de Constantin” – e responde todas as questões abertas de início: a janela desconhecida, a respiração, a esfera verde. Esther não retoma cada um destes objetos para confirmar o local em que se encontra. Inferimos, a partir de uma única frase, todo o restante. É somente Esther quem enxerga o local, e o descreve conforme seus olhos caminham pelo espaço, criando e desfazendo expectativas para o leitor.

A construção do espaço é lenta, chega quase a alcançar ares oníricos, lembrando o que ressalta Tofalini: “a espacialidade, no romance lírico, transcende, adquirindo dimensão simbólica, onírica e metafísica, porque os espaços possuem a abrangência da capacidade de sonho do homem” (TOFALINI, 2013, p. 181). Esther não está sendo metafísica, não atinge tal ponto, assim como *A redoma de vidro* também não corresponde ao gênero romance lírico. Contudo, é sob essa espécie de sombra lírica que Sylvia, muitas vezes, deixa a escrita seguir. Em um segundo momento, Esther, novamente, prega peças em seu leitor ao descrever o local onde se encontra:

A próxima coisa que vi foi o sapato de alguém.
Era um sapato pesado de couro preto, bem velho, rachado e sem polimento, com minúsculos furinhos para entrada de ar na ponta. Ele estava voltando na minha direção. Parecia repousar sobre uma superfície verde e dura que estava machucando minha bochecha direita.
Fiquei imóvel, esperando que uma pista qualquer me desse alguma ideia do que fazer. À esquerda do sapato vi um monte de flores azuis sobre uma base branca, e aquilo me deu vontade de chorar. Era a manga do meu próprio roupão de banho, e minha mão esquerda saía dali, pálida feito um bacalhau (PLATH, 2014, p. 52-53).

Em um primeiro momento, o sapato que jaz embaixo de Esther parece pertencer a alguém que caminhava ali próximo a ela: “Ele estava voltando na minha direção”, contudo, a sentença refere-se ao modo como a própria personagem enxergava o objeto, como se estivesse a abrir e fechar os olhos lentamente, tentando recuperar a consciência. O mesmo ocorre com as flores que, de início, parecem estar presentes como objetos, quando na verdade apenas ilustram a estampa do seu próprio roupão. A própria posição em que se encontra Esther só é esclarecida ao final, quando sabemos que a mão que acompanha o roupão florido é a mesma que acompanha o sapato em uma “superfície verde e dura”, indicando que a personagem está deitada, “machucando a bochecha direita” em contato com o chão. A descrição é feita em pequenos pedaços esparsos, Sylvia parece escolher os pontos de fuga da lente, evita mostrar o todo da cena. A construção diferenciada do espaço, mesmo que em apenas dois momentos breves da obra, refletem, mais uma vez, a intromissão do lírico na narrativa.

O segundo caso de ecos líricos a ressoar na narrativa – além das metáforas – também ocorre em dois momentos, curtos, no romance de Plath. É Rosa Goulart, novamente, que ressalta mais uma característica da intromissão lírica:

A lírica não se manifesta, todavia, apenas nas descrições, mas também no tom geral dos textos, que deixa perceber a subjectividade dos respectivos autores

bem como uma adivinhada simpatia para com certos valores transmitidos, nas redundâncias, que reiteram emoções perduráveis ou registram frases que, à maneira de refrão, se repetem (GOULART, 1997, p. 23).

Ao pensarmos na ideia de “repetição”, como coloca a teórica, lembramos de duas passagens, breves, contudo extremamente simbólicas, do romance. Tomada pela angústia, mergulhada em desespero, Esther pensa em se matar nadando até uma distância que não conseguiria mais retornar à terra: “Enquanto avançava, eu sentia o coração batendo como um motor surdo nos meus ouvidos. Eu sou eu sou eu sou” (PLATH, 2014, p. 177). Em inglês, a letra “I” (referente ao pronome pessoal “eu”), seguido de seu verbo “*am*” (“sou”/“estou”), parecem ilustrar a ideia de um medidor de pulsação cardíaca, a desenhar em sua tela os batimentos: *I am I am I am*. A dualidade entre o querer morrer e o coração a anunciar que vive, a estranha repetição, o alerta de um corpo que luta pela sobrevivência *versus* um eu que busca a morte. Tofalini ressalta a ideia do “existir” para os personagens do romance lírico: “No romance lírico, por mais que o ser esteja dividido, desintegrado, estilhaçado, ele é captado, não na existência, mas ‘existindo’ e ‘sendo’, e existindo e sendo em contingências e situações” (TOFALINI, 2013, p. 167). Apesar de angustiado, o eu ainda (r)existe. Seguindo os mesmos tons mencionados por Tofalini, o segundo momento em que a repetição aparece em *RV* contém esse pesar do existir: “Respirei fundo e ouvi a batida presunçosa do meu coração. Eu sou, eu sou, eu sou” (PLATH, 2014, p. 273, grifos nossos). O continuar a existir reflete em Plath como uma “batida presunçosa” do seu coração.

Esse jogo com as palavras “I am” se repete em demais narrativas de Sylvia Plath. Conforme os exemplos apresentados na tabela, notamos que Plath frequentemente escrevia em seu diário afirmações do seu próprio existir reutilizando a ideia do romance: “Eu [I]: que letra firme, quanta tranquilidade nos três traços: um vertical, orgulhoso e afirmativo, depois duas linhas horizontais curtas, em rápida e presunçosa sucessão. A caneta rabisca no papel...I...I...I...I...I...I” (PLATH, 2017a, p. 49). A força do “eu” acompanha a afirmação do seu próprio existir: “Amanhã é outro dia a me aproximar da morte (que nunca poderá acontecer comigo, pois *eu sou eu*, invulnerável)” (PLATH, 2017a, p. 217, grifos nossos). No conto “The Wishing Box”, a personagem troca o pronome, mas mantém a mesma estrutura da sentença: “‘Uma rosa’, ela se viu repetindo para si mesma de forma vazia, como se fosse um canto fúnebre, ‘é uma rosa é uma rosa...’” (PLATH, 2009, p. 218, tradução nossa)⁴⁶. A redundância proposital atua, conforme mencionado por Goulart, como reflexo de “emoções perduráveis” da

⁴⁶ Original: ‘*A rose*’, she found herself repeating hollowly, like a funeral dirge, ‘*is a rose is a rose...*’.

subjetividade do autor. Assim, apresentadas em sequência as demais manifestações da repetição em seus textos, notamos o tom lírico que Plath buscava atingir ao mencionar, na maioria dos casos, a angústia do existir – seja dos seus personagens, seja o seu próprio.

Ora como uma imagem a representar o espaço, ora como um coração a bater como metáfora da existência, identificamos em Plath alguns resquícios característicos do romance lírico. Como mencionado, a recorrência de metáforas salienta a influência lírica na narrativa. Ricardo Gullón comenta sobre este uso:

Por vía sinestésica su resonancia y su campo operativo se ensancharon infinitamente, y de ahí la dificultad de expresarla: «mientras que las sensaciones han venido a ser múltiples y refinadas, la palabra, rezagada en su perfectabilidad, se encuentra impotente para corresponder a su misión de patentizar y traducir lo que siente». Dos de los medios empleados para remediar esta dificultad, la transposición metafórica y la yuxtaposición, resultaron muy eficaces y no menos lo fue el hecho de que, enganchadas en el vaivén del suceder, el ritmo sugiera el sentido (GULLÓN, 1984, p. 36).

Um sentimento a ser descrito com palavras impotentes. A dificuldade de encontrar a expressão, formular a sentença, atar homem e cenário. Eis que surgem as imagens da angústia. Sylvia Plath transforma os fonemas de “redoma” e “figueira” em metáfora, desenha a angústia sob nova formas. A seguir, analisaremos as duas metáforas principais do romance a partir dos trechos selecionados da tabela.

2.3.1. Figueira

A metáfora da figueira é uma representação da angústia diante da possibilidade. A partir da ideia de possibilidade, é possível delimitarmos aproximações com a teoria da angústia apresentada por Kierkegaard pois, ao retomar a angústia que se deu em Adão e Eva após comerem do fruto proibido, estes descobrem a possibilidade do bem e do mal. Também Heidegger menciona a possibilidade (poder-ser) como um fator iminente do *Dasein*, gerando o que ele chama de preocupação (angústia). Em Sylvia Plath, são os frutos da figueira que representam as inúmeras possibilidades de futuros que sua personagem deve escolher, mas se vê incapaz.

A figura da figueira é apresentada em *RV* a partir de um conto que Esther lê em um livro que ganhou⁴⁷: “Folhee o livro até que cheguei a uma história sobre uma figueira” (PLATH, 2014, p. 64). A menção é breve, somente com o avançar da narrativa retomamos sua imagem. Adiante, em um encontro com Constantin, sentados no auditório “chique e silencioso” da ONU, ouvindo uma palestra sobre tradução (do russo), Esther começa a pensar sobre sua felicidade: “me ocorreu que era estranho que nunca tivesse me dado conta de que eu só tinha sido completamente feliz até os meus nove anos de idade” (PLATH, 2014, p. 86). A idade remete ao período em que seu pai ainda estava vivo, conforme analisado no capítulo anterior. O ligeiro pensamento sobre o fato abre as portas para o turbilhão que segue. Lentamente, seu mundo começa a silenciar-se:

Então Constantin, a tradutora russa e o bando de homens negros, brancos e amarelos que tagarelavam detrás de seus microfones pareceram se afastar de mim. Vi suas bocas abrindo e fechando sem som algum, como se eles estivessem no convés de um navio que zarpava, largando-me sozinha no meio de um silêncio imenso (PLATH, 2014, p. 86).

Retomamos a ideia de cenário mencionada por Camus e Breton, a mesma imagem de uma Nova York transformada em pôster é agora recriada. Há o divórcio do homem e seu cenário. A partir deste ponto, não temos mais acesso ao que ocorre ao redor de Esther: ela silencia em seu discurso também o mundo exterior, e mergulha na sua própria interioridade. “Comecei a enumerar as coisas que eu não sabia fazer” (PLATH, 2014, p. 86), continua a personagem. A primeira coisa da lista era não saber cozinhar, em seguida o fato de não saber fazer taquigrafia, e a lista segue aumentando: “Eu dançava terrivelmente mal. Era desafinada. Não tinha nenhum senso de equilíbrio, e nas aulas de educação física, quando tínhamos que caminhar sobre uma tábua estreita com um livro na cabeça, eu sempre acabava caindo” (PLATH, 2014, p. 87). A lista continua, até o momento em que conclui ser “inadequada”: “Na verdade o problema é que eu sempre fora inadequada, só não tinha pensado nisso ainda” (PLATH, 2014, p. 88).

Toda essa introdução para a construção da imagem da figueira, que vem na sequência, reforça a ideia de “possibilidades vãs” que comporta a metáfora. É ao criar uma lista mental de todas as suas “incapacidades” que a personagem passa a ver as “ramificações” inalcançáveis da sua vida:

⁴⁷ Após um jantar especial com as meninas da revista, Esther e as demais sofrem de uma intoxicação alimentar. No caranguejo foi encontrado ptomaina (putrefação), causador do mal-estar coletivo. O livro, *Os trinta melhores contos do ano* (cf. PLATH, 2014, p. 57), vem como um “presente de desculpas” da *Ladies Day* pelo ocorrido.

Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto.

Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar.

Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés (PLATH, 2014, p. 88-89).

A partir da figueira do conto ela reconstrói a sua vida, e todos os seus futuros possíveis, através da árvore com seus frutos. Os frutos se tornam representações de escolhas: poeta, esposa, professora, este ou aquele garoto... A menina, faminta, ao ver os enormes figos púrpura, não consegue alcançar apenas um para saciar-se. A escolha de um consequentemente aniquilaria a escolha de outro: não é possível ser poeta e esposa, ser editora e campeã olímpica, ficar com Átila e Sócrates. Diante das inúmeras possibilidades, surge a angústia. Embaixo da árvore, observando-a carregada de frutos, a menina definha. Até o momento em que os figos vão escurecendo, aniquilando um e outro futuro possível, e desabam aos seus pés.

A ideia da metáfora é retomada em demais textos de Sylvia Plath. No conto “Stone boy with a Dolphin”, a personagem também enxerga sua vida como uma árvore cheia de galhos, representando todas as suas opções possíveis: “A vida é uma árvore com muitos galhos. Escolhendo esse galho, eu rastejo para longe do meu ramo de maçãs. Eu recolho para mim meus Winesaps, meus Coxes, meus Bramleys, meus Jonathans. Conforme eu vou escolhendo. Ou eu devo escolher apenas um? (PLATH, 2009, p. 187, tradução nossa)⁴⁸. Ao colocarmos em análise ambas as frases que iniciam os trechos, notamos como as metáforas se assemelham não somente na escolha da imagem, mas em sua estrutura sintática e lexical: “A vida é uma árvore com muitos galhos” e, ao mesmo tempo, “Eu via minha vida se ramificando como a figueira daquele

⁴⁸ Original: *Life is a tree with many limbs. Choosing this limb, I crawl out for my bunch of apples. I gather unto me my Winesaps, my Coxes, my Bramleys, my Jonathans. Such as I choose. Or do I choose?*. Com a tradução, um possível jogo semântico se perde. Em “*such as I choose*”, “conforme eu escolho”, a expressão “*such as*” deixa uma ideia de possibilidade abrangente, as escolhas podem ser muitas. Já em “*Or do I choose*”, o auxiliar “*do*” implica a necessidade de uma única escolha. Foi por isso que realizamos a tradução de forma mais livre, distanciando-nos da expressão literal para preservar o jogo linguístico em questão.

conto”. Há sempre um observador, em primeiro plano, a observar a árvore que cresce carregando seu futuro em cada ponta de seus galhos – ou em seus frutos.

Nos diários de Sylvia Plath, o tema da escolha é sempre uma angústia. Em 1950, alguns anos antes daqueles representados em *RV*, Plath escreve: “No fundo, talvez se possa localizar tal sentimento em meu desagrado por ter de escolher entre alternativas. Talvez por isso queria ser todos – assim ninguém pode me culpar por eu ser eu” (PLATH, 2017a, p. 59). Assim como Esther, que enxerga os frutos apodrecerem por não ser capaz de escolher, Plath também sente dificuldades em agarrar apenas um fruto. Em 1951, tais questionamentos voltam a assolar suas palavras:

O que seria melhor? A escolha é assustadora. Não sei: é isso que eu quero. Só posso arriscar palpites em relação aos pobres coitados que conheço dizendo: “Isso é o que eu não quero” [...] inferno, Eu Não Sei! Por que não posso experimentar vidas diferentes, como vestidos, para ver qual cai melhor e é mais confortável? (PLATH, 2017a, p. 132).

Por que Esther não pode escolher um figo e depois escolher outro, caso aquele não lhe pareça tão saboroso? Porque a escolha é sempre única e, sendo única, surge a angústia diante da possibilidade. Há muitos futuros possíveis, há sempre uma lista de prós e contras a atormentar aquele que deve escolher o caminho, o futuro, um único figo. O ser, como postulava Heidegger, tem em si esse eterno poder-ser, que lhe ramifica em possibilidades. Não há um encontro final com o absoluto, estamos destinados a conviver com essa eterna incompletude, condenados a conviver com a angústia da possibilidade.

A metáfora da figueira é um dos primeiros momentos em que a angústia de Esther se apresenta com maior ênfase, até atingir o auge com as tentativas de suicídio. Revemos a mesma ideia da metáfora ser repetida em um momento posterior da narrativa. De férias da revista, tendo recebido a notícia de que não fora aceita na oficina de ficção⁴⁹, Esther passa os dias em sua casa natal com a sua mãe. Durante as noites, sua mãe a convence a estudar taquigrafia: “No início, fiquei otimista” (PLATH, 2014, p. 137), inicia Esther. Contudo, assim como ocorre antes da construção da figueira, a personagem sente-se inadequada para fazer qualquer atividade:

O problema era que quando eu tentava me imaginar em algum emprego, rabiscando alegremente linhas e linhas de taquigrafia, miha mente travava. Não havia um só trabalho que eu tivesse vontade de fazer que precisasse de

⁴⁹ A análise da “recusa na oficina de ficção” foi realizada no primeiro capítulo deste trabalho. Vale relembrar a importância do fato para os acontecimentos que se sucedem. Além disso, retomando a análise anterior, esta recusa figura como uma das “portas de entrada” para a depressão da personagem.

um taquígrafo. E à medida que eu observava o quadro-negro, aquelas garatujas escritas em giz iam se borrando até perderem o sentido (PLATH, 2014, p. 137).

O mundo, mais uma vez, é cenário. Assim como a ONU se silencia atrás da personagem enquanto ela enumera as suas “incapacidades”, aqui Esther vê a aula de sua mãe transformar-se em um borrão sem sentido. Após o episódio, ela decide que: “passaria o verão lendo *Finnegans Wake* e escrevendo minha tese” (PLATH, 2014, p. 138), como uma forma de adiantar-se para quando as aulas recomeçassem. Ela também pensa “que poderia trancar a faculdade por um ano e virar aprendiz de ceramista”, ou “dar um jeito de mudar para a Alemanha e trabalhar como garçonne até aprender a língua” (cf. PLATH, 2014, p. 138). Recordamos a cena anterior e vemos a mesma lista de possibilidades sendo recriada pela personagem: “E assim minha cabeça foi se enchendo de planos, um depois do outro, como uma família de coelhos distraídos” (PLATH, 2014, p. 138). Nesse momento, veríamos a figueira, que agora aparece com outros formatos:

Vi os anos da minha vida se estendendo como postes telefônicos ao longo de uma estrada, ligados um ao outro através de fios. Conteí um, dois, três... dezenove postes, os fios balançando no ar, e por mais que tentasse eu não conseguia ver poste algum depois do décimo nono (PLATH, 2014, p. 138).

Os galhos da figueira tornam-se postes enfileirados em uma rua. Da mesma forma como ocorre com o conto e a passagem da figueira, aqui a estrutura também se mantém: “Vi os anos da minha vida se estendendo como postes telefônicos”. O observador prostra-se diante da imagem da angústia. A contagem dos postes para no número dezenove. Nesse momento da narrativa, Esther não vê futuros possíveis para si mesma. O décimo nono representa a sua idade atual, impossibilitando ir para além disso. A partir dessa visão, as tentativas de suicídio ocorrem em uma sequência avassaladora: giletes, enforcamento, afogamento, pílulas. Os frutos, e futuros, possíveis jazem no chão aos seus pés e ela conta o número de postes para confirmar que não há mais possibilidade de saídas.

A inserção poética em tais linhas da narrativa confirmam a influência lírica nas palavras de Plath. Ao descrever a ideia de futuro e possibilidade que assola Esther, a autora busca recriar a angústia por meio de imagens poéticas – metáforas. A figueira, assim como os postes telefônicos, tornam-se uma representação que vai para além do significado óbvio de seus substantivos. Diante da possibilidade, o mundo da personagem silencia. Diante do vazio também: respiramos o ar viciado da redoma de vidro.

2.3.2. Redoma

Imagem que dá título ao romance, a metáfora da redoma apresenta-se com muito mais frequência na narrativa de Sylvia Plath. Enquanto a figueira representa a angústia diante da possibilidade, dentro da redoma de vidro Esther sente angústia frente ao vazio. O ar viciado a consome lentamente. A inserção da redoma de vidro (re)constrói o espaço da narrativa, pois é ela que desce sobre a cabeça de Esther em momentos maiores de angústia e (re)elabora a sua visão do mundo. Relembramos as discussões anteriores, e vemos o espaço novamente ser desfigurado pelo lirismo. Na sequência, evidenciaremos a recorrência da metáfora em textos plathianos, iniciando pelas aparições no romance e, em seguida, nos demais gêneros.

Muito depois de ter visto a figueira, Esther é internada em um hospital psiquiátrico em uma tentativa de reverter sua situação. O hospital, contudo, não traz resultados. Philomena Guinea, uma escritora que a conheceu através da revista pela qual trabalhava, decide financiar um outro internamento, em uma nova clínica: “Minha mãe me disse que eu devia ser grata a ela. Que eu havia usado quase todo o seu dinheiro e que se não fosse pela sra. Guinea ela não sabia onde eu teria ido parar” (PLATH, 2014, p. 208). Contudo, independente do local onde estivesse, a redoma de vidro sempre aparecia:

Eu sabia que devia ser grata à sra. Guinea, mas não conseguia sentir nada. Não teria feito a menor diferença se ela tivesse me dado uma passagem para a Europa ou um cruzeiro ao redor do mundo, porque onde quer que eu estivesse – fosse o convés de um navio, um café parisiense ou Bangcoc –, estaria sempre sob a mesma redoma de vidro, sendo lentamente cozida em meu próprio ar viciado (PLATH, 2014, p. 208).

Este é o primeiro momento em que a redoma se materializa no romance. A situação de Esther atingiu níveis altíssimos de angústia, levando-a a tentar cometer suicídio inúmeras vezes. Quase como uma continuação da visão dos postes enfileirados mencionados no tópico anterior, a personagem segue sem enxergar uma continuação para sua vida. A redoma de vidro impossibilita fugas, saídas, um refúgio que seja. Sob a redoma de vidro, o mundo reconfigura: “O céu azul abria sua abóboda sobre o rio, e o rio estava sarapintado de velas e embarcações” (PLATH, 2014, p. 208). A forma curvada da redoma repinta o céu tal qual a uma “abóboda”, deformando sua visão do cenário. O espaço torna-se representação íntima e subjetiva do eu que narra, assim como ditam as teorias do romance lírico. E é sob essa angústia diante das distorções do vidro da redoma que Esther elabora um plano para se matar. Ela pensa em atirar-se do carro durante uma ponte, “mas nesse momento minha mãe e meu irmão colocaram a mão sobre a

maçaneta da porta” (PLATH, 2014, p. 208). A tentativa falha ainda como uma ideia, sem atingir um único movimento para sua execução. Em consequência, ela sente a redoma aprisioná-la ainda mais: “Afundei no banco de veludo cinza e fechei meus olhos. O ar da redoma me comprimia, e eu não conseguia me mover” (PLATH, 2014, p. 209).

Reencontramos a mesma ideia de compressão e isolamento na imagem recriada do conto “Tongues of Stone”: “Nada no mundo poderia tocá-la. Até mesmo o sol brilhava longe em sua concha de silêncio” (PLATH, 2009, p. 278, tradução nossa)⁵⁰. A metáfora deixa de ser “redoma” e passa a ser “concha”. A ideia, contudo, permanece a mesma: há um objeto que aprisiona suas personagens, limitando qualquer intervenção externa, comprimindo o espaço com o seu silêncio. Se analisássemos em ordem cronológica sua aparição, veríamos seu primeiro rascunho em uma entrada de diário de Sylvia do dia 11 de julho de 1952:

É como tirar a redoma de vidro de uma comunidade segura, que funciona feito um relógio, e ver aquelas pessoinhas atarefadas todas pararem, engasgarem, flutuarem com o sugar (ou melhor, soprar) da atmosfera rarefeita programada – pobres coitados medrosos, agitando os braços impotentes no vácuo sem sentido. É assim que a gente se sente: livre de uma rotina. Mesmo se a pessoa se rebelou violentamente contra ela, mesmo assim, ela se sente desconfortável quando se afasta dos trilhos repetitivos. Foi o que ocorreu comigo. O que fazer? Para onde ir? Quais os vínculos, quais as raízes? Enquanto eu permanecia suspensa na estranha atmosfera rarefeita da volta ao lar? (PLATH, 2017a, p. 142-143).

Ainda em julho de 1952, Sylvia Plath escreve uma carta para a colega Marcia B. Stern: “É incrível como eu andei pela maior parte da minha vida como se estivesse sob a atmosfera rarefeita de uma redoma de vidro toda de acordo com o cronograma” (PLATH, 2017b, p. 471-472, tradução nossa)⁵¹. Em ambos os trechos, Plath comenta da sua dificuldade em ver-se “livre” de uma rotina, presa em agendas e compromissos. A “volta ao lar”, a que se refere no diário, reencontra-se com o momento em que Esther estava voltando para a casa de sua mãe nas férias. As citações de julho premeditam aquilo que ocorria em agosto do ano seguinte, sua tentativa de suicídio por ingestão de pílulas – e, de acordo com o romance, todas as demais tentativas anteriores.

Em contraposição à sensação de aprisionamento que a redoma lhe garantia, Esther menciona um momento em que há uma breve sensação de “liberdade”. Após uma sessão de eletrochoque, sentindo-se um pouco desorientada e sonolenta após o tratamento, a personagem

⁵⁰ Original: *Nothing in the world could touch her. Even the sun shone farr off in a shell of silence.*

⁵¹ Original: *It's quite amazing how I've gone around for the most of my life as in the rarefied atmosphere under a bell jar all according to schedule.*

descreve o momento em que a redoma paira sobre si, suspensa: “Todo o calor e o medo haviam sido expurgados. Eu me sentia surpreendentemente em paz. A redoma de vidro pairava, suspensa, alguns centímetros acima da minha cabeça. Eu estava aberta para o ar que soprava ao meu redor” (PLATH, 2014, p. 241). O ar viciado se dissipa, e ela consegue sentir um sopro fresco, de liberdade⁵².

Ainda internada na clínica psiquiátrica, a redoma desce mais uma vez. Incomodada com a visita de sua mãe, Esther ouve-a dizer: “Vamos continuar de onde paramos, Esther – ela havia dito, com seu sorriso de mártir. – Vamos fingir que tudo não passou de um sonho ruim” (PLATH, 2014, p. 266), em uma tentativa de fazer esquecer a tentativa de suicídio anterior de Esther. O que a leva a repetir com ironia a fala da mãe:

Um sonho ruim.

Para a pessoa dentro da redoma de vidro, vazia e imóvel como um bebê morto, o mundo inteiro é um sonho ruim.

Um sonho ruim.

Eu lembrava de tudo.

Lembrava dos cadáveres e de Doreen e da história da figueira e do diamante de Marco e do marinheiro no Common Park e da enfermeira vesga e dos termômetros quebrados e do negro com dois tipos de feijão e dos nove quilos que ganhei graças à insulina e da rocha que se erguia entre o céu e o mar como uma caveira cinzenta (PLATH, 2014, p. 266).

As sentenças quebradas enfatizam a ironia e, ao mesmo tempo, a angústia que assola Esther ao ser levada a acreditar que tudo fora apenas um “sonho ruim”. Para a pessoa dentro da redoma de vidro, a vida é o próprio pesadelo. Ela ainda se lembraria de todos os momentos tortuosos: o passeio com Buddy no hospital (“cadáveres”), sua amiga Doreen, a figueira e todas as suas possibilidades de futuros lentamente apodrecendo aos seus pés, os tratamentos e suas consequências. Por isso a repetição da sentença “um sonho ruim” soa sarcástica, como uma troça sem graça que a perturba. Para Esther é impossível esquecer, pois a redoma de vidro impede que qualquer lembrança escape. A imagem de enclausuramento, tal qual um feto em uma jarra de vidro, volta a representar a angústia diante do vazio da qual falávamos anteriormente. Sozinha, presa entre as paredes do cárcere de vidro, a personagem reconstrói suas memórias de angústia sem pausas.

O hospital, sua mãe e médicos, tornam-se cenário. Há um ciclo infinito de lembranças a repassar em sua mente as suas desolações e ela não consegue ver para além disso. Em seu

⁵² Uma análise mais fundamentada sobre os tratamentos de Esther, seu período de internamento e a ação médica será realizada no capítulo seguinte. Vale ressaltar, contudo, o fato de que as sessões de eletrochoque não aliviam Esther como um todo. Ela sente medo, e se ressentia a cada vez que deve repeti-las.

diário, em 1959, Sylvia Plath continua a sentir-se sufocada: “Olho para o mundo quente, telúrico. Para o amontoado de camas de casal, berços de bebê, mesas de jantar, toda a sólida atividade vital desta terra e me sinto distante, presa numa jaula de vidro” (PLATH, 2017a, p. 596). A metáfora da redoma representa esse isolamento do indivíduo frente ao mundo, transformando o resto em um cenário silencioso, fazendo-o mergulhar em seu mais íntimo e encarar a angústia diante do vazio que o assola. A ideia de ser sempre feito de vidro o objeto aprisionador serve para demarcar essa distância entre o eu aprisionado e o mundo. A transparência do vidro possibilita que ele enxergue o mundo, mas impede que o alcance.

A última menção à redoma no romance ocorre nos momentos finais da narrativa. Esther está prestes a ser liberada do hospital, aguardando a autorização dos médicos, e caminha pelos corredores se despedindo. Valerie, uma de suas colegas, diz: “Até logo! A gente se vê” (PLATH, 2014, p. 270), o que a leva a pensar: “Não se depender de mim” (PLATH, 2014, p. 270). Entretanto, surge-lhe a dúvida: “Mas eu não tinha certeza. Eu não tinha certeza de nada. Como eu poderia saber se um dia – na faculdade, na Europa, em algum lugar, em qualquer lugar – a redoma de vidro não desceria novamente sobre mim, com suas distorções sufocantes?” (PLATH, 2014, p. 270). Não há um calendário, nem mesmo um cronograma, da angústia. Esther está ciente de que, a qualquer momento, a redoma pode voltar a descer e a obrigar a conviver com seu ar viciado e sufocante.

Não temos a resposta do destino da personagem, a narrativa encerra-se exatamente no momento de sua entrevista com os médicos. Assim como Esther, também não sabemos se a redoma voltou a aparecer. Se estendermos a análise para a vida de Sylvia Plath, talvez pudéssemos supor que a redoma desceu naqueles últimos anos. Não temos acesso aos diários que ela manteve nesse período; desconhecemos o que sentia Plath nos últimos anos de vida, contudo, sentimo-nos facilmente levados em direção a esse pensamento. Em uma tentativa de recriar as distorções sufocantes da redoma que outrora a atormentava, a autora se perdeu e asfixiou-se com seu próprio ar viciado. O “sonho ruim” continuou a passar em sua mente como um pesadelo constante, e ela não foi capaz de acordar para o dia seguinte. Sylvia caminha pelas beiradas do abismo aguardando o pulo, ansiando a queda, ditando palavras em versos para Esther. A redoma abre as suas portas e, de mãos dadas, o eu e o *alter ego*, reflexo e origem, saltam para o mergulho final.

Suposições à parte, concluímos aqui as discussões e análises sobre a inserção lírica nos textos plathianos. A partir das duas metáforas principais (assim como demais momentos específicos da narrativa), vemos o modo pelo qual o lírico atua em seu romance como um

alicerce da angústia. A linguagem em sua forma mais crua, sem os tons do lirismo, provavelmente não alcançaria o significado esperado. Com o uso de técnicas hoje estudadas pela teoria do romance lírico, Sylvia Plath foi capaz de ir além de uma descrição comum da angústia, depressão e suicídio, e as (re)criou a partir de elementos simples: uma figueira, uma redoma, um coração que pulsa. Retomamos a negativa: *A redoma de vidro* não é um romance lírico, não temos aqui uma desconstrução narrativa que atinge tal gênero. Contudo, é com pinceladas poéticas que a autora, e também poeta, descreve a angústia.

* * *

A poeta de um único romance tinge com poesia a narrativa. Em retrocesso, voltamos a enxergar o cenário a se erguer através da visão turva de Esther, as flores do roupão a enfeitar o chão do banheiro; o braço natimorto de Constantin, com a esfera verde a indicar as horas em uma noite chuvosa; a menina diante da figueira e os figos todos podres aos seus pés; a redoma enclausurando a todos nós. Adentramos os limites translúcidos do vidro, o mundo é mudo e o seu silêncio, desesperador. Percorremos as beiradas, enxergamos tantos abismos, encontramos a angústia e encaramos a morte. Colocamos Esther na maca fria da análise, dilaceramos as sentenças em palavras pequenas, dissecamos seus significados. Abrimos a ferida e analisamos a substância lodosa do eu escorrer em páginas de angústia. Com as mãos assépticas introduzimos conceitos, inserimos falas, costuramos teorias ao corpo frágil da jovem Greenwood.

Os resultados dos exames chegam e nos mostram que a doença é dor, que o sintoma é angústia, e a consequência é a escrita:

A temática da dor humana, insistentemente reiterada nas obras, constitui elemento poético importantíssimo. Efetivamente, “[...] de que precisam os poetas para fazer uma obra de gênio? De dor... Pois a dor, fio a fio, como o luar, dá vida ao sonho”. (BRANDÃO, [19---c], p. 77). De fato, a expressão da dor, transcendendo a objetividade, configura-se como poesia. Mais, ela tinge de poesia o viver do homem, as suas ações, os seus sentimentos e o próprio homem. [...] Encarada como força criadora, é a partir da dor, inclusive de existir, que o ser canaliza para a arte todo o potencial lírico que se aninha no seu ‘eu’ abissal. Afinal, o instrumento vivificador de qualquer arte é poesia que escapa, escorre e matiza o mundo, calando profundamente na alma humana (TOFALINI, 2013, p. 160).

O corpo em angústia ainda ouve as batidas presunçosas de um coração que bate: eu sou, eu sou, eu sou. O mesmo pão que o alimenta é aquele que carrega o veneno. Da ferida aberta advém o sangue que tinge as palavras nas páginas do artista. Ao encarar o abismo de si mesmo, enxergar a dor sem máscaras, a linguagem em decadência é a única ponte que o impede de soçobrar. O seguir é perigoso, a cada passo uma tentativa, um impulso, uma vertigem. O mergulho tenta aquele que, a cada deslize, pensa em deixar-se ir. Até o momento da queda: “Mergulhou tão fundo em seu próprio redemoinho íntimo pessimista que não consegue fazer mais nada além de se obrigar a seguir um caminho no qual as ações mais simples tornam-se repugnantes e colossais” (PLATH, 2017a, p. 217-218). O vão da escada acolhe aqueles que não conseguem mais dar o passo para fora: “quis te tocar lá dentro na ferida da vida, ouviste? segurei o toque para te fazer em dor, em mais dor, ouviste? ah cadela lixo porca maldita *eu mesma*” (HILST, 2016, p. 30-31, grifos nossos). O corpo em ferida aberta se levanta, atinge os limites do palco e cospe para a plateia que assiste com o saco de amendoins em mãos:

Roxo-encarnado sem vivez, este rombo me lembra minha própria ferida, espessa funda ferida da vida. Porque não me tocaste, Senhor, e nem me pensaste sóbrio os ferimentos, porque nem o calor da ponte dos teus dedos foi sentido por mim, porque mergulho num grosso emaranhado de solidões e misérias e te buscando emergo de mim mesma as mãos cheias de lodo e de poeira, este meu roxo-encarnado sem vivez reside em mim há séculos, lapidescente na superfície mas fervilhante e rubro logo abaixo, eterno em dor com a tua esquivez (HILST, 2016, p. 50).

O roxo-encarnado da Senhora D reflete a ferida aberta que escorre nas palavras de Esther. A jovem, com as mãos cheias de pílulas, busca embaixo da casa aquilo que a Senhora D procurava debaixo da escada. O menino-porco assistiu Hillé definhar, visitou sua morte e nunca sua morada. Esther, contudo, não quer encontrar-se com o menino-porco; uma vez ouviu alguém pedir aos céus por ajuda e descobriu que lá em cima estava tudo vazio⁵³. Mas a substância lodosa e poeirenta que carrega a senhora D já passou pelas mãos da menina em Nova York; ela também encarou a substância roxo-encarnado sem vivez de que era feita. Notamos, de repente, que as ações de Esther estão invertidas: a menina está em frente ao espelho copiando atos cometidos por outrem. Há alguém que dita seus passos, que enfia a mão nas entranhas pela direita, enquanto Esther a repete pela esquerda, e ambas admiram o abismo de si mesmas em lados opostos do espelho.

⁵³ “Falo com Deus, mas o céu está vazio e Órion passa sem dizer nada.” (PLATH, 2017a, p. 232).

Sylvia Plath ditou para Esther o caminho a ser seguido. Ensinou a jovem a caminhar pelas ruas de Nova York, a encontrar os garotos, a odiar sua mãe. Colocou as dezenove giletes em sua bolsa, mostrou como se faz o nó, contou as pílulas. A mulher de 30 anos coloca-se diante do abismo mais uma vez. A angústia a ditar-lhe os detalhes, a recontar os fatos, a colorir as letras. Continuou a caminhar pelas beiradas, a passos turvos, a redoma a limitar os espaços, envenenar o oxigênio. O pano bem colocado, o gás ligado, os fósforos longe das mãos. Talvez tenha sido culpa da visita, do deixar a porta aberta para a angústia, do mergulho em si mesma e o encarar do reflexo de um eu sem máscaras. Sabendo que a morte vem sempre em passos lentos, ela corre em sua direção: uma, duas, três, quinze vezes... A ânsia de morte a nausear as entranhas, o ser-para-a-morte no sentido literal da palavra.

Com dezenove giletes em uma caixinha azul em sua bolsa, Esther segue para mais um dia em Nova York. Na manhã seguinte, ela dá o primeiro passo. A gilete corta a carne pálida do tornozelo, o sangue escorre pela banheira, avança em direção à porta, invade a casa, inunda a cidade, respinga nas páginas que levamos nas mãos. Abrimos a porta do banheiro e enxergamos a lâmina afundar, entramos no mar e aguardamos que o corpo de Esther afunde, apertamos o nó do roupão e escutamos o ar expirar dos seus pulmões fracos. Com amendoim nas mãos ansiamos o próximo *striptease* do renascimento, o renascer da fênix, o autoaniquilamento em série de Lady Lazarus.

Frente ao abismo do eu, Esther dá o próximo passo – corpo em queda livre.

3. SUICÍDIO: PARA OS NÃO NASCIDOS

*Eu escrevo para os mortos
os não nascidos
Depois das 4:48 eu não vou mais falar
Eu alcancei o fim desse triste e repugnante conto de um
sentido confinado em uma carcaça alheia e inchada pelo
espírito maligno da maioria moral
Faz tempo que eu estou morta
De volta a minhas raízes
(Psicose 4:48, Sarah Kane)*

Era uma noite fria de fevereiro, em 1963, quando Sylvia Plath ligou o gás. Mais uma madrugada de um inverno gélido em que despertava antes do nascer do sol para escrever. Os canos da casa continuavam congelados, a sinusite que a acompanhava desde a infância voltava para atormentá-la. O telefone continuava mudo, ainda não havia sido instalado. As perguntas para o psicoterapeuta vagavam, aguardando respostas que não vinham. A manhã que logo a alcançaria guardava uma companhia, uma mulher australiana para auxiliar Sylvia nas tarefas de casa e cuidar das crianças. O tempo era curto demais, as probabilidades talvez pendessem mais para o outro lado, mas ela preferiu arriscar: “Sylvia foi até o quarto das crianças e deixou um prato de pão com manteiga e duas canecas de leite, para o caso de elas acordarem com fome antes que a moça australiana chegasse. Em seguida voltou para a cozinha” (ALVAREZ, 1999, p. 48), colocou panos nas frestas das portas e janelas, deitou a cabeça dentro do forno e ligou o gás.

Quando a moça australiana chegou, o gás havia sido capaz de adormecer o vizinho do andar de baixo. As batidas incessantes na porta guardavam o silêncio de um apartamento. Somente com a ajuda dos bombeiros a porta foi arrombada e o corpo de Sylvia foi visto, ainda quente, estirado no chão da cozinha. Havia um bilhete próximo a ela, que dizia: “‘Por favor liguem para o dr. ...’, informando o telefone do médico” (ALVAREZ, 1999, p. 49). O telefone estava mudo. A australiana atrasou alguns minutos. O vizinho adormeceu com o gás. Ninguém alcançou o telefone antes que Sylvia tivesse apertado o botão. O ar viciado a entorpeceu lentamente, cozida em sua própria redoma suicida. Incomodados, os “e se” atormentam aqueles que ficaram para viver o dia seguinte:

Se as coisas tivessem acontecido como deveriam – se o gás não tivesse anestesiado o vizinho de baixo, impedindo que ele abrisse a porta da frente para a moça australiana –, não há dúvida de que Sylvia teria sido salva. E eu acho que ela queria ter sido salva; por que outra razão deixaria o número do telefone de seu médico? Dessa vez, ao contrário de dez anos antes, ela tinha

coisas demais prendendo-a à vida. Acima de tudo, tinha os filhos: Sylvia era uma mãe apaixonada demais para querer perdê-los ou para desejar que eles a perdessem. Havia também o extraordinário poder de criação que agora sabia, sem a menor sombra de dúvida, possuir: os poemas brotavam diária, espontânea e infalivelmente, e ela estava outra vez trabalhando num romance com relação ao qual, finalmente, não tinha reservas (ALVAREZ, 1999, p. 49).

O relato detalhado da morte de Sylvia Plath é descrito por Alvarez no prólogo de seu livro *O Deus Selvagem: um estudo do suicídio*, publicado originalmente oito anos após a morte de Sylvia. O que, supostamente, era para ser uma homenagem a uma grande amiga, tornou-se fonte de intrigas e problemas entre A. Alvarez e a família Hughes até o fim de suas vidas. Relembramos as lamúrias dos biógrafos de Plath, as dificuldades de publicação, e vemos o mesmo se repetir com Alvarez. A morte recente de Sylvia fez com que as palavras do autor causassem estranhamento e inquietassem aqueles que ficaram para arcar com a perda. A recepção negativa, por parte da família de Plath e Hughes, ainda ecoa nas pesquisas atuais. Para muitos, a descrição de Alvarez beira o espetáculo, o cinematográfico, descritivo em excesso⁵⁴. Retomamos as palavras de Frieda Hughes e enxergamos a boneca suicida repetir os mesmos atos, descritos minuciosamente, de seu último dia em vida. Assistimos ao espetáculo do suicídio, os últimos passos, ouvimos a respiração fraca se dissipar da figura ainda morna dentro do fogão.

Alvarez recriou a cena do último dia de Sylvia com a delicadeza de um amigo que sente a dor da perda. O livro, de consistência teórica, guarda resquícios de intimidade com o suicídio em dois momentos principais: o prólogo, sobre Plath, e o epílogo. Unidos pela navalha que um dia seguraram, Alvarez reconta, ao finalizar seu estudo, sua própria tentativa de suicídio. Início e fim atados pela mesma corda. Justamente por colocar a si mesmo como protagonista de mais um “espetáculo”, seria difícil acreditarmos que as palavras do autor a respeito de Sylvia contenham um tom pejorativo escondido por detrás dos detalhes. Antes de discutir teorias, analisar autores e períodos, ele parece descrever uma espécie de culpa, um luto nunca resolvido, uma melancolia, que o suicídio deixou como lembrança. A descrição quase cinematográfica reconta das paredes que ele mesmo viu, do apartamento que seus pés tocaram, do cheiro acre vindo do cabelo sujo de uma amiga em períodos conturbados, de um possível pedido de ajuda negado: “Meu erro foi supor que naquele estágio ela ainda não pudesse, ou não quisesse, reconhecer as forças que a inquietavam” (ALVAREZ, 1999, p. 26). E é com um nó na garganta que finalizamos a leitura do relato. O show não recebe palmas no ato final, as cortinas descem

⁵⁴ Tais trabalhos podem ser encontrados no primeiro capítulo, no momento em que foi descrita com detalhes a fortuna crítica sobre a prosa e a poesia de Sylvia Plath.

e continuamos esperando que o corpo renasça, que a fênix ressurja, mas as luzes continuam apagadas.

Escancaramos a porta da cozinha e observamos o corpo inerte no chão. Abrimos a porta do banheiro e vemos o filete vermelho manchar a imensidão branca. Ouvimos os gritos abafados pelas ondas do mar. Contamos as pílulas que restaram no frasco. Enxergamos Esther a caminhar em direção ao porão, arrastando-se entre os destroços, engolindo um comprimido de cada vez em um movimento ensaiado. Adentramos a redoma suicida, o ar viciado a borrar as paredes translúcidas, o silêncio mudo do mundo, a menina embaixo da figueira a aguardar o ato final. Sob a sombra da corda a ranger no galho mais alto damos o próximo passo. O abismo se abriu sob nossos pés, continuamos a ouvir os ecos de outrora, de angústia e memória, a ditar o movimento derradeiro.

Semelhante a Alvarez, que inicia sua discussão com uma descrição minuciosa da morte de uma amiga, damos início a este capítulo com essa ressalva. O autor, em muitos casos não utilizado pela academia ao se tratar da obra plathiana, é, neste capítulo, tomado como ponto central da discussão que segue. Não somente pela proximidade, tanto biográfica quanto teórica, de Plath, ressaltamos a importância de Alvarez por ter conseguido arquitetar um estudo sobre o suicídio através de uma vertente até então não explorada. É seguindo os rastros da escrita, da poesia (d)escrita pelos punhos abertos, de autores mergulhados em seus próprios abismos, que Alvarez analisa o corpo aniquilado daqueles que carregavam a morte em suas mãos.

3.1 *Littératuricide*

No século XIX, o jovem poeta Arthur Rimbaud brilhava em páginas francesas. Em uma espécie de luto da escrita, sem publicar novos poemas em um período de mais ou menos dois anos, Rimbaud declara-se um “*littératuricide*”. A expressão francesa aparece em Alvarez (cf. ALVAREZ, 1999, p. 222) de forma breve, sem maiores explicações ou tradução. Ao unir as palavras “literatura” e “suicídio”, o poeta cria uma expressão com o intuito de representar a morte da literatura pelas suas próprias mãos. Seja devido ao estilo adotado por Rimbaud, seja pela ausência de publicações em um grande período de tempo, o termo continua incerto em seu significado. Contudo, ele nos cabe perfeitamente para a discussão que segue. Neste momento, unindo literatura e suicídio, adentramos o mundo das palavras manchadas pela ferida aberta, das descrições frias e detalhistas, do poeta frente ao abismo do mundo com a pena em mãos prestes a grafar suas últimas palavras.

A união entre literatura e suicídio apresenta poucos adeptos no sentido teórico; os estudos ainda são escassos, tendo hoje um número baixo de exemplares sobre o assunto⁵⁵. O que diverge da quantidade de vezes em que o tema aparece na literatura em geral, seja clássica ou contemporânea, romance ou drama, poesia ou conto. O autoaniquilamento assombra os personagens shakespearianos, invade os mitos, escorre nas páginas e telas do pós-modernismo. Tenha ou não o próprio autor sentido na pele as ameaças da morte pelas próprias mãos, o suicídio invade a literatura e, por muitas vezes, não nos damos conta. Flaubert faz sua protagonista comer do próprio vidro do farmacêutico o pó de arsênico, deixando-a definhando durante dias até o momento final. Anna Kariênina, no meio das mais de mil páginas de Tolstói, pega o seu último trem ao inverso. O monstro de Mary Shelley arquiteta a sua própria pira funerária em total desconsolo. Sabemos do mergulho de Virginia Woolf, mas esquecemo-nos de *Mrs. Dalloway*, muitas vezes. O velho no mar a lutar com o peixe esconde a luta do próprio Hemingway com a vida diante do revólver. A violência cuspidada no público esconde o cadarço de Sarah Kane ou o último ato de Peter Szondi. A paz dos traços da noite estrelada de Van Gogh escondem o horror de um homem em desespero. A métrica bagunçada de Ana C. não foi capaz de impedir o salto para a página em branco.

A redoma não impediu Sylvia Plath de tentar mais uma vez.

O suicídio invade as páginas da literatura sem freios e, em uma listagem rápida, a contagem já passa dos dez casos. O estalo da consciência, como falavam os filósofos, nos assusta de repente. Vemos que dentre casos isolados em textos, ou marcas em vida biográfica de autores, o autoaniquilamento é mais frequente do que se espera. A ouvir os ecos desse mesmo estalo, nasce a ideia de *littératucide* em Alvarez, que passa a enxergar o suicídio através das lentes artísticas da literatura:

Quanto mais eu lia pesquisas técnicas, mais convencido ficava de que o melhor que poderia fazer seria olhar para o suicídio do ponto de vista da literatura, para ver como e por que ele afeta o imaginário das pessoas criativas. Isso porque a literatura não só é uma matéria sobre a qual sei alguma coisa, mas também porque é uma disciplina que diz respeito, acima de tudo, àquilo que Pavese chamou de “esse negócio de viver”. Já que o artista é, por vocação, alguém mais consciente de seus motivos e com maior capacidade de expressão do que a maioria das outras pessoas, parecia provável que pudesse iluminar sendas que tivessem escapado a sociólogos, psiquiatras e estatísticos (ALVAREZ, 1999, p. 13).

⁵⁵ Em contrapartida, o tema é frequentemente publicado em livros e artigos das áreas da psicologia e até mesmo da sociologia.

A confirmar a hipótese de Alvarez, retomamos Carvalho, que traz um comentário de Anne Sexton em um artigo após a morte de Sylvia Plath⁵⁶: “O problema, disse Sexton, é que os suicidas têm uma linguagem especial e, como carpinteiros, só querem saber *quais* ferramentas usar: nunca perguntam *por que* construir” (CARVALHO, 2003, p. 17). Nove anos após o suicídio de Sylvia Plath, Anne Sexton também morre pelas próprias mãos. Assim como Plath, Sexton escrevia poesia, e muitas delas tingidas pelo tom melancólico e angustiado de uma mulher que já havia tentado uma, duas, várias vezes, buscar a morte.

Falamos, contudo, de duas mulheres a escrever durante o século XX. Falar de suicídio não era mais um pecado – pelo menos fora das igrejas –, os suicidas não precisariam mais ser enterrados em encruzilhadas, ter seus corpos torturados ou seus bens roubados. Mesmo tendo casos sendo omitidos pela mídia, escondidos pela polícia, julgados pela Igreja, o suicídio, hoje, pode ser discutido com (um pouco) mais liberdade do que na Idade Média, por exemplo:

Na Idade Média o suicídio estava além do alcance da literatura. Era um pecado mortal, um horror, um objeto de repulsa moral tão absoluto que as atrocidades praticadas contra o corpo do suicida eram levadas a cabo não só com a devida pompa eclesiástica e legal, mas também com prazer. Toda e qualquer brutalidade era justificada *pour décourager les autres*. Talvez o suicídio fosse um anátema para a Igreja medieval pela mesma razão ambígua por que Trotski era o espectro que rondava a Rússia stalinista: porque era forte demais, porque era uma figura por demais arrebatadora e porque estava presente demais na estrutura que agora o rejeitava (ALVAREZ, 1999, p. 151).

A história guarda um caminho longo e tortuoso sobre o suicídio. Não conseguiremos nos estender e discutir todas as representações históricas sobre o autoaniquilamento e suas consequências na literatura. Vale mencionar, contudo, dois casos importantes da história: Dante e Donne. O escritor italiano dedica um círculo do *Inferno* aos suicidas, amaldiçoados para todo o sempre a serem torturados como grandes pecadores. Em contrapartida temos John Donne, no século XVII, com seu ensaio chamado *Biathanatos* (1608), contra o impulso cristão, em uma espécie de “defesa” do suicídio. Desse modo, notamos as curvas históricas a delinear o que presenciamos no presente.

Seguindo uma ordem cronológica, temos em sequência William Shakespeare, a recriar o herói trágico e ditar os últimos atos de seus personagens. Ao colocar o suicídio em cena, o ator deve encenar a morte e estar pronto para o seu próximo renascimento com outro rosto e

⁵⁶ A referência é ao poema “*Wanting to die*”, que é reproduzido por Sexton no ensaio “*The barfly ought to sing*” (1966).

novas falas para o próximo ato. O que nos faz alçar uma ponte para as discussões de Albert Camus em *O Mito de Sísifo*, ao discutir sobre a figura do ator:

Pois sua arte é isto, fingir totalmente, entrar o mais fundo possível em vidas que não são as dele. Ao cabo desse esforço fica clara sua vocação: aplicar-se de corpo e alma a não ser nada ou a ser muitos. Quanto mais estreito for o limite que lhe é dado para criar seu personagem, mais necessário é seu talento. Ele vai morrer dentro de três horas com o rosto que tem hoje. Precisa sentir e expressar em três horas todo um destino excepcional. Isto se chama perder-se para tornar a se encontrar. Nessas três horas, ele vai até o fim do caminho sem saída que o homem da plateia leva toda a sua vida para percorrer (CAMUS, 2010, p. 93-94).

Recordemos Hamlet, a seguir angustiado pelos corredores do castelo aguardando a visita fúnebre do pai. A sede de vingança, o sangue a escorrer pela grande chacina que finaliza a peça. A morte triunfa nas palavras shakespearianas e o ator deve atingir o seu âmago em cena, transformar os versos clássicos em ação, a angústia transcrita em movimentos do corpo. Por fim, Camus conclui: “Quanto mais vidas diferentes ele viveu, com mais facilidade se separa delas. Chega a hora em que tem que morrer em cena e no mundo. O que viveu está à sua frente. Ele vê com clareza. Sente o que essa aventura tem de dilacerante e de insubstituível. Sabe disso e agora pode morrer” (CAMUS, 2010, p. 97). O último ato, fora do palco, é aquele cujas falas já foram decoradas, e os movimentos já ensaiados. Alvarez, contudo, ressalta: “O sofrimento de um herói trágico, distanciado e enobrecido pelo drama poético, fica literalmente a um mundo de distância do suicídio fora do palco, que raramente é trágico, nunca grandioso e na maior parte das vezes é sórdido, deprimente, confuso” (ALVAREZ, 1999, p. 159). A morte é a incógnita que assombra a todos os mortais, sempre a repetir o recado: “lembra-te de que deves morrer”, a cada ano em que se comemora uma vida. A cena copia o original, estuda-a e ensaia, mas a morte continua aguardando o *momento decisivo*.

A literatura guarda em suas páginas personagens em rabiscos, cenas estruturadas em parágrafos ou versos, atos assinalados em rubricas. Mesmo não tendo visto Emma Bovary em carne e osso, nem mesmo acreditado na figura disforme do monstro de Shelley, conseguimos imaginar suas imagens, recriar seus movimentos, sofrer com suas angústias. Até mesmo aqueles que nunca foram inseto sabem das amarguras que sentira Gregor Samsa ao se deparar com a metamorfose. Ao brincar com os significados, transformando árvore em metáfora e redoma em abrigo, vemos os substantivos converterem-se e o imaginário colorir as palavras de outrem. Isso porque, como coloca Camus, “Criar é viver duas vezes” (CAMUS, 2010, p. 110). Ao invadirmos o mundo absurdo de uma distopia, ou mesmo as inconsistências de um cenário

borrado de Beckett, nascemos outra vez com outros nomes, rostos e formas. Rimos do pessimismo de Bukowski, mas enxergamos em Chinaski a nossa própria solidão, sem graça.

Leitor e crítico de literatura, A. Alvarez alimenta-se dos versos para fundamentar sua teoria do autoaniquilamento. Durante o percurso histórico do suicídio e seus afluentes literários, Alvarez menciona dois grandes filósofos a apresentar comentários sobre o tema: Aristóteles e Platão. Para Platão, “se a vida em si se tornou imoderada, o suicídio então se torna um ato racional e justificável” (ALVAREZ, 1999, p. 72). Todavia, o filósofo só faz concessão a essas circunstâncias específicas, tendo, no geral, uma visão de condenação sobre o ato. Essa perspectiva é mantida por Aristóteles, só que de forma ainda mais contundente. Para ele, “o suicídio era ‘uma ofensa contra o Estado’ porque, do ponto de vista religioso, poluía a cidade e, economicamente, enfraquecia o Estado ao destruir um cidadão útil. Era um ato, portanto, de irresponsabilidade social” (ALVAREZ, 1999, p. 71). O ato, na Antiguidade grega, representava a perda de mais um cidadão para o Estado, tornando-se uma atitude *irresponsável*.

Em 1897, o sociólogo francês Émile Durkheim publica *O Suicídio: estudo de sociologia*, tornando-se forte referência para os estudos sobre o tema. De acordo com a teoria do sociólogo, o suicídio poderia ser classificado em três tipos gerais: egoísta, altruísta ou anômico, sendo cada um deles consequência de uma situação social específica. A partir das palavras de Alvarez, diferenciaremos brevemente os três tipos de suicídios para Durkheim: a) “o suicídio egoísta ocorre quando o indivíduo não está devidamente integrado à sociedade, mas é, ao contrário, abandonado a seus próprios recursos” (ALVAREZ, 1999, p. 101); b) o suicídio altruísta “ocorre quando um indivíduo está tão completamente absorvido pelo grupo que a identidade e os objetivos do grupo tornam-se também os dele”, desse modo, “cada membro está disposto a sacrificar a própria vida em prol de suas crenças” (ALVAREZ, 1999, p. 102); c) o suicídio anômico “é resultado de uma mudança tão súbita de posição social que o indivíduo se vê incapaz de lidar com a sua nova situação” (ALVAREZ, 1999, p. 102). Compreende-se, dessa forma, que

O efeito mais amplo da obra-prima de Durkheim foi frisar que o suicídio não era um crime moral irredimível mas um fato social, como a taxa de natalidade ou o índice de produtividade, e que tinha causas sociais que eram subordinadas a leis discerníveis e que podiam ser discutidas e analisadas racionalmente. Na mais pessimista das hipóteses, era uma doença social, como o desemprego, que podia ser curada por meios sociais (ALVAREZ, 1999, p. 102-103).

Paralelo a Durkheim, podemos citar o ensaio de Karl Marx, *Sobre o suicídio* (1846), que também transforma o suicídio em uma “doença social”. Para Marx, o suicídio envolveria a

luta de classes e suas diferenças, o que o aproxima muito daquilo que ditava Durkheim e as situações sociais para cada tipo de suicida. A sociologia adotou o tema para suas análises e “quanto mais se escrevia a respeito, mais estreito o tema se tornava” (ALVAREZ, 1999, p. 103). Alvarez continua:

Tentar fazer uma leitura até mesmo da ponta mais rasa do mar de livros e artigos que existem na área da sociologia do suicídio é uma experiência estranha. Claramente, os pesquisadores são pessoas sérias, bem treinadas e bem informadas, às vezes talentosas e sensíveis. No entanto, o que eles de fato escrevem de alguma forma não parece inteiramente real. Ou melhor, quando fazem suas observações naquela cautelosa prosa científica, uma estranha transformação se faz sentir: eles não parecem mais interessados em seres humanos, mas apenas em histórias de caso e estatísticas anônimas, em fatos e facetas singulares que possam basear suas teorias. A quantidade de informações que fornecem é extraordinária, mas o que elas de fato nos dizem é quase nada (ALVAREZ, 1999, p. 103).

Transformamos os casos em números, pessoas em estatísticas, o suicídio em mais uma ameaça à organização de uma sociedade. Ignoramos os nomes, borramos as fisionomias, distanciamos o ser humano daquilo que somos e enxergamos apenas uma tabela com proporções absurdas. A ciência adentrou os muros do eu e traduziu a angústia em uma linguagem científica e politizada. A cada novo texto, o suicídio deixa de ser um ato desesperado e passa a ser reflexo de um problema geral. Quem compõe o geral? A primeira pessoa do singular que lê o texto enxerga apenas o “ele”, o “outro”, e nunca a si mesmo. Até mesmo em contextos literários a sociologia adentrou, e enxergamos em Emma Bovary um reflexo da estrutura familiar e social em decadência. O autoaniquilamento torna-se reflexo, e consequência, da mulher adúltera, pecadora, imersa em dívidas. Todavia, esquecemos dos passos alterados de Emma até o farmacêutico, da sua ânsia de morte ao mergulhar os punhos no pote de veneno e engolir com pressa o pó de arsênico. Emudecemos o seu definhar lento e doloroso, os gritos ensurdecadores da personagem tendo o seu corpo dissolvido pela química. A angústia de Bovary borra-se entre as mazelas da sociedade e esquecemos que Emma é apenas uma mulher, mais uma, a morrer pelas próprias mãos.

Quanto mais adentramos as discussões sociológicas, mais distantes nos colocamos diante do eu que sofre, angustia-se e, por fim, puxa o gatilho. A porta com o cadáver continua fechada, não enxergamos o morto, os gritos de desespero são abafados pelo travesseiro, o homem segue a sua rotina sem conseguir ver naquele corpo um reflexo de si mesmo. É por isso que Alvarez recusa as teorias sociológicas e decide caminhar pelos campos literários: ele sabe, pela experiência, as amarguras de uma tentativa, da ânsia presa na garganta a clamar pela morte.

Quase em tom jocoso, o autor conclui sua opinião quanto aos estudos sociológicos e a temática do suicídio:

Em outras palavras, se um explorador de outro planeta lesse esses textos e por um milagre conseguisse penetrar no jargão, é certo que ele jamais conseguiria deduzir a partir do caos de abstrações, teorias e números que um suicida é alguém que pôs fim à própria vida. Toda aquela angústia, todo aquele lento tensionamento do eu para levar a cabo aquele ato final e irreversível, e para quê? Para se tornar uma estatística. É uma imortalidade duvidosa. É óbvio que controles, cálculos e uma preocupação objetiva com os fatos observáveis são essenciais a um procedimento científico adequado. Sem eles, tudo o que temos são falácias, preconceitos, caos. Com eles, porém, algo também se perde, talvez tanto quanto se perdia com todas as distorções morais das antigas discussões sobre o suicídio (ALVAREZ, 1999, p. 104).

Vale ressaltar que os estudos sobre suicídio não se limitam a campos sociológicos ou literários. A psicanálise, por exemplo, também discute o tema com grande ênfase. Qualquer que seja o campo escolhido, estaremos sempre diante de um impasse. Não pretendemos aqui transformar Esther Greenwood em caso clínico, listar seus sintomas e encontrar a resposta para a sua tentativa. O suicídio, seja em tempos medievais ou contemporâneos, permanece uma incógnita. Tendo sobrevivido a várias tentativas, e sentido, assim como Alvarez, a dor da perda de um ente querido, Kay Redfield Jamison escreve *Night falls fast: understanding suicide* com o objetivo de tentar entender mais sobre o tema. Logo no início do seu livro, a autora pontua: “Inevitavelmente, a literatura de pesquisa sobre suicídio reflete a complexidade, inconsistências e deficiências em nosso entendimento. Também reflete séculos de tentativas para tentar explicar o incompreensível ato do auto assassinato” (JAMISON, 1999, p. 19, tradução nossa)⁵⁷. Cada um, seja Durkheim, Marx, Alvarez ou Jamison, tenta, à sua maneira, desvendar o mistério que cerca o mundo fechado do suicídio.

Cada área tenta manter o suicídio preso entre as suas paredes, ora um caso da psicanálise, ora um texto literário ou um problema filosófico. O que leva Camus a escrever: “Só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (CAMUS, 2010, p. 17). Por isso, a filosofia, atada à literatura, se faz presente e nos auxilia para as discussões que seguirão. Assim como Alvarez, Camus salienta a influência dos estudos sociológicos sobre o tema:

⁵⁷ Original: “Inevitably, the research literature on suicide reflects the complexities, inconsistencies, and shortcomings in our understanding. It also reflects centuries of attempts to explain the incomprehensible act of self-murder”.

Sempre se tratou o suicídio apenas como um fenômeno social. Aqui, pelo contrário, trata-se, para começar, da relação entre o pensamento individual e o suicídio. Um gesto desses se prepara no silêncio do coração, da mesma maneira que uma grande obra. O próprio homem o ignora. Uma noite, ele dá um tiro em si mesmo ou se joga pela janela. Diziam-me um dia, a respeito de um gerente de imóveis que havia se matado, que cinco anos antes ele perdera sua filha, que desde então tinha mudado muito e que essa história “o deixara atormentado”. Não se poderia desejar palavra mais exata. Começar a pensar é começar a ser atormentado. A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se encontra no coração do homem. Lá é que se deve procurá-lo. Esse jogo mortal que vai da lucidez diante da existência à evasão para fora da luz deve ser acompanhado e compreendido. (CAMUS, 2010, p. 18-19).

O verme habita o coração do homem. É ali, a adentrar a medula, que inicia o processo de aniquilação. Tomemos a metáfora de Plath: sua personagem, quando dentro da redoma, silencia o mundo ao seu redor. Os carros cruzam as rodovias de Nova York, as pessoas riem e conversam enquanto caminham pelo parque, mas, para Esther, o mundo segue mudo. A sociedade, com suas posições sociais e classes, continua o seu batalhar ritmado, de lutas diárias e rotinas. Contudo, Esther, atada ao olho do furacão, aguarda, em silêncio, o verme alastrar-se, a angústia lentamente a consumir em seu próprio ar viciado. Nesse embate entre o “eu” e o “outro” da sociologia, Alvarez conclui: “Em resumo, a natureza da sociedade, que todos esperamos que possa ser transformada ainda que lenta e dolorosamente, esbarra continuamente na natureza humana, que é muito mais recalcitrante” (ALVAREZ, 1999, p. 104). A completar seu argumento, Alvarez menciona o professor Erwin Stengel, responsável pelo estudo *Suicide and Attempted Suicide* (1958), no qual são relatadas pesquisas e dados, tais como métodos, gêneros mais afetados, locais mais utilizados, sobre a morte voluntária:

O professor Stengel chegou à raiz da questão quando escreveu: “Em algum estágio da evolução, o homem deve ter descoberto que podia matar não só animais e outros homens, mas também a si próprio. Pode-se supor que a vida a partir daí nunca mais tenha sido a mesma para ele”. Acredito que mesmo as mais apuradas e convincentes teorias sociológicas são de alguma forma solapadas por essa simples observação de que o suicídio, como o sexo, é uma característica humana que nem mesmo a mais perfeita sociedade pode eliminar (ALVAREZ, 1999, p. 104-105).

Dessa forma, basta ao homem aceitar a sua condição que não abarca, não elimina ou impede o verme de se alastrar no coração dos demais homens e mulheres com os quais convive – ou até mesmo no seu próprio: “Se o homem reconhecesse que o universo também pode amar e sofrer, estaria reconciliado” (CAMUS, 2010, p. 31). Seria o mesmo que dizer para “a-gente”, de Heidegger, aceitar a sua condição de ser-para-a-morte e arcar com as penas da angústia. É

preferível distanciar, esquecer, ignorar, para que o “outro” continue sendo a terceira pessoa e o verbo não flexione para o “eu”. A ciência, em sua linguagem objetiva e meticulosa, ao transformar o suicídio em estatística, insere um muro que divide aqueles de coração infectado dos demais. Seja consequência dessa divisão, seja pelo próprio caráter solitário do suicida, Alvarez fala sobre o “mundo fechado do suicida”:

Não há dúvida de que a culpa de fato cabe em parte a uma sociedade que toma o mínimo de conhecimento que a decência lhe permite dos idosos, dos doentes, dos emocionalmente instáveis, dos estrangeiros e dos que estão à deriva. No entanto, também é verdade que o suicida cria a sua própria sociedade: fechar-se para as pessoas trancando-se num encardido cubículo alugado e ficar olhando dia após dia, como o Bartleby de Melville, para uma parede cega diante da janela é em si uma rejeição do mundo que supostamente o estaria rejeitando. É uma forma de dizer, como Bartleby “Eu prefiro não” a cada oferta e a cada possibilidade que aparece em seu caminho, o que é uma convicção que nem toda a engenharia social que existe no mundo seria capaz de curar (ALVAREZ, 1999, p. 105).

Novamente a literatura a colorir sua teoria. Bartleby, já mencionado anteriormente, representa aquele que se nega a mudar sua situação, permanece a encarar a mesma parede cega, tal qual o suicida, que continua a encarar um caminho sem saídas, com um único fim possível: a morte. O ser, a encarar o seu final mais próprio, entende que: “Matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos” (CAMUS, 2010, p. 19). Em um determinado momento, quando o verme tiver corroído as entranhas mais profundas do homem, ele tomará a decisão. Pode se passar anos até que a escolha seja feita, ou quem sabe apenas um incômodo em uma madrugada fria seja determinante para o veredito. Isso porque “Os verdadeiros motivos que impelem uma pessoa a pôr fim à própria vida estão em outro lugar; pertencem a um mundo interno, tortuoso, contraditório, labiríntico e geralmente invisível” (ALVAREZ, 1999, p. 110). A redoma suicida é translúcida, a sente apenas aquele que tem sob a cabeça o seu pesar.

O homem aprisionado pelas paredes de vidro torna-se um estrangeiro, “é um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida” (CAMUS, 2010, p. 20). Atormentada pela angústia do não pertencimento, a figura reencontra o abismo. O absurdo de que fala Camus é o saltar de Kierkegaard, a tomada de consciência de Heidegger, a náusea de Sartre. Reencontramos o grito de Munch, a substância roxo-encarnado de Hilst, as metáforas de Plath. Nos vemos, mais uma vez, em afluentes da angústia:

De Jaspers a Heidegger, de Kierkegaard a Chestov, fenomenólogos a Scheler, no plano lógico e no plano moral, toda uma família de espíritos, aparentados por sua nostalgia, opostos por seus métodos e fins, teimaram em obstruir a via real da razão e recuperar os caminhos retos da verdade. Estou supondo aqui pensamentos conhecidos e vividos. Não importa quais sejam ou tenham sido suas ambições, todos eles partiram do universo indizível em que reinam a contradição, a antinomia, a angústia ou a impotência (CAMUS, 2010, p. 36-37).

Os ecos de outrora voltaram. O problema da angústia continua a latejar no coração do ser que repete baixinho: eu sou, eu sou, eu sou. A existência pulsa como uma ferida aberta, e a seguir os rastros da angústia nos deparamos com os estudos recentes da melancolia, do luto, e o diagnóstico da depressão. Cada qual a indicar uma possível saída, uma resposta, uma razão, para a morte voluntária. O corpo em queda livre segue a cair, Esther permanece desacordada no porão da casa de sua mãe, o renascimento aguarda o terceiro dia. Não encontraremos o bilhete de Sylvia Plath em cima da mesa, ou a carta de Virginia Woolf para o marido. Os próximos passos continuam a afundar na substância lodosa do eu, a encontrar a inconsistência de que falava a Senhora D, presos entre as paredes translúcidas da redoma. Não há certezas, os vultos que assombram a história de terror permanecem difusos e incompletos.

A resposta não existe.

Seguimos os passos de Esther, assistimos a suas tentativas, o sorriso amarelo fica guardado com sua ironia ácida diante da morte. As palavras da protagonista voltam a ser postas em análise, a maca fria e gélida examina a menina que dizia querer morrer. Esther continua sendo extensão de Sylvia, mas seus reflexos permanecem atados à literatura. É por isso que recorremos a Rimbaud e seu *littératuricide* para abrirmos as discussões que virão. Por meio da palavra, Sylvia Plath estreita a sua relação, tão íntima e dolorosa, com o autoaniquilamento. Dessa forma, fez-se necessária esta justificativa para a escolha de se trabalhar o tema vinculado à literatura e não com as demais linhas teóricas sobre o suicídio. Neste percorrer, encontramos novamente com a angústia. Por isso, os passos seguintes retomarão aqueles do ser diante do abismo, do salto de Kierkegaard, do ser-para-a-morte de Heidegger, da náusea de Sartre. É a partir do ser angustiado que encontraremos a melancolia, próximo tópico a ser abordado. Na relação entre melancolia e luto apoia-se Freud; e tendo por base Freud, Julia Kristeva descreve o *sol negro* da melancolia. A patologia transforma a melancolia em depressão, e Solomon aguarda o *demônio do meio-dia* para mais uma sessão.

Ainda entre as paredes assépticas da clínica, seguimos da depressão para o suicídio. Colocaremos as tentativas em câmera lenta, para uma análise através dos instrumentos da medicina e da psiquiatria. Caímos na sala fechada dos tratamentos, do quarto trancado do

internamento, dos medicamentos em demasia dos hospitais. Um renascer, aos bamboleios, é assistido mais uma vez. Ao fim da linha vemos o poeta a segurar a pena diante do abismo. Seriam ares do romantismo? Ou um certo tipo de sadismo? Unimos literatura e suicídio, transformamos as letras em sequência em mais um método para o autoaniquilamento de um eu que mergulha em angústias. Lemos as suas últimas palavras, declamamos a elegia do eu, a tanatologia do corpo que cai.

Damos o último passo.

3.2 De volta ao abismo: da melancolia à depressão

Esther Greenwood ainda não engoliu os comprimidos, não tentou se afogar, não amarrou a corda. Continuamos a seguir um caminho anterior, os últimos passos antes da queda. Ouvimos os seus lamentos, analisamos suas angústias, buscamos diagnósticos. Em tons filosóficos, Esther sofre da angústia da existência. Mas qual é a sua “doença”? Colocamos a menina sobre a maca e iniciamos os exames. O diagnóstico sai borrado, as letras se embaralham, o resultado é incerto. Quanto mais próximos da queda, mais a tela perde a sua nitidez e não conseguimos definir o próximo passo. A tela pausa com um movimento não dado.

Reencontramos a figura diante do abismo. O cavaleiro da fé de Kierkegaard dá o próximo passo e cai em mãos divinas, como fez Abraão. O ser-para-a-morte de Heidegger entrega o último passo para a figura encapuzada. Roquentin sente as dores do corpo de uma existência em angústia. O problema da angústia reverbera, mais uma vez. Nesse momento, tendo sido feita uma discussão de base filosófica sobre a angústia a partir de Kierkegaard, Heidegger e Sartre, adentramos os campos da psicanálise. Encontramos os ecos da filosofia a embalar as teorias de Freud, a reencontrar-se nos estudos de Kristeva, a diagnosticar a depressão de Solomon. Seja no século XIX com Kierkegaard, seja no auge da contemporaneidade com Solomon, o homem angustiado volta a prostrar-se diante do abismo:

Os depressivos usam a expressão “à beira do abismo” o tempo todo para definir a passagem da dor para a loucura. Essa descrição física frequentemente inclui cair “no abismo”. É estranho que tantas pessoas tenham um vocabulário tão consistente, porque a beira é realmente uma metáfora abstrata. Poucos de nós já ultrapassamos a beira de alguma coisa e, certamente, não caímos num abismo. O Grand Canyon? Um fiorde norueguês? Uma mina de diamante sul-africana? É difícil até *encontrar* um abismo no qual cair. Quando questionadas, as pessoas descrevem o abismo de modo muito consistente. Em primeiro lugar, é escuro. Você está se afastando do sol em direção a um lugar

onde as sombras são negras. Dentro dele, você não consegue enxergar, e os perigos estão em toda parte (o abismo não tem nem fundo nem laterais macios). Enquanto você cai, não sabe o fundo que pode chegar ou se poderia de alguma forma parar a queda. Esbarra com coisas invisíveis repetidamente, até ficar em frangalhos, e mesmo assim seu ambiente é instável demais para você se agarrar em qualquer coisa (SOLOMON, 2014, p. 27).

O homem angustiado de Kierkegaard encontra-se com o homem depressivo de Solomon à beira do abismo. Vemos os passos serem dados em um movimento ritmado, tal qual o teatro de Sylvia e Esther em *A redoma de vidro*. Ambos ouviram o estalo da consciência, sentiram o peso do cutelo prestes a descer sobre a carne do filho, as artilharias da guerra a dizimar populações inteiras, o silêncio de um apartamento vazio. Independente do contexto, a angústia germina no coração do homem como uma erva-daninha no jardim do Éden. Um incômodo, um medo, uma espécie de melancolia, uma crise depressiva. As épocas carregam seus títulos e conceitos, os diagnósticos mudam, os tratamentos pululam nas farmácias e hospitais. A figura, contudo, continua sendo a mesma: o homem frente ao abismo da sua própria existência, a mergulhar na substância roxo-encarnado de si e a lutar pela sobrevivência em meio a um mundo que o leva, dia após dia, para o final resoluto. É sob a visão turva do precipício que a metáfora desenha o desespero do homem:

O terror da queda toma conta mesmo que seja o próprio terror que pode fazê-lo cair. O que acontece na depressão é horrível, mas parece muito envolvido pelo que está prestes a acontecer. Entre outras coisas, você sente que está prestes a morrer. Morrer não seria tão ruim, mas viver à beira da morte, nessa condição de não estar exatamente caindo no abismo geográfico, é horrível. Numa depressão severa, as mãos que se estendem para você estão fora do alcance. Você não pode se abaixar e engatinhar porque sente que, assim que se inclinar, mesmo afastado da borda, vai perder o equilíbrio e mergulhar lá embaixo. Ah, algumas imagens do abismo se encaixam: a escuridão, a incerteza, a perda de controle. Mas, se você estivesse de fato caindo incessantemente num abismo, não seria questão de controle, você estaria sem controle algum. Aqui existe aquela sensação horrível de que o controle o abandonou quando você mais precisava dele, ainda que por direito ele devesse ser seu. Uma terrível iminência domina inteiramente o momento presente (SOLOMON, 2014, p. 28).

Quando a redoma desce sobre Esther, ela sabe que, em mais ou menos tempo, o ar viciado a consumirá. Ela sente a morte se aproximando a passos lentos. Mas a figura encapuzada não aparece, o ar viciado se dissipa, as paredes translúcidas voltam a desaparecer. Assim se sente o homem frente ao abismo: aguardando a queda, o passo seguinte, a mão da morte a guiar seu corpo. Também pairam diante do abismo as palavras dos poetas. Aqueles que carregam na pena a dor do existir sentem a insuficiência da linguagem frente à angústia. As

estruturas são quebradas, os significados perdem-se, as categorias narrativas borram as cores. O lirismo volta a colorir as palavras com novos tons, o homem diante do abismo transforma-se em pintura, atua como metáfora. A queda deixa de ser para fora e volta-se para o interior, um mergulho na imensidão lodosa e acre do eu. Assim como o depressivo, muitas vezes, não encontra um “abismo geográfico” para se atirar, o poeta prefere mergulhar em si mesmo e encarar seus próprios abismos.

O poeta vê, dessa forma, que quanto mais perto daquilo que o inunda, mais as palavras não o alcançam. O grito de socorro transforma-se em uma nova palavra, metamorfoseia-se em criatura, colore-se em metáfora. Com receio do passo seguinte, estanca. E, de acordo com Julia Kristeva, em *Sol negro: depressão e melancolia* (1987), “Em seu momento de dúvida, o depressivo é filósofo e devemos a Heráclito, e Sócrates e, mais próximos de nós, a Kierkegaard as páginas mais inquietantes sobre o sentido ou o absurdo do ser” (KRISTEVA, 1989, p. 13). A autora menciona justamente Kierkegaard, aquele que negava o seu cargo de filósofo e queria ser poeta. Sob pseudônimos, ou mesmo heterônimos, o dinamarquês descrevia o absurdo do ser em suas páginas inquietantes. Para Solomon, Kierkegaard foi “o garoto-propaganda da depressão”:

Livre do compromisso de Hegel de resistir ao desespero, Kierkegaard seguiu cada verdade até seu ponto final ilógico, esforçando-se para evitar qualquer tipo de concessão. Ele tirou um curioso conforto de sua dor porque acreditava na honestidade e realidade dela. “Meu sofrimento é meu castelo”, escreveu. “Em minha grande melancolia, eu amava a vida, pois amava minha melancolia”. É como se Kierkegaard acreditasse que a felicidade o debilitaria. Incapaz de amar as pessoas em torno dele, voltava-se para a fé como uma expressão de algo tão remoto que estaria além do desespero. “Eu fico aqui”, escreveu, “como um arqueiro cujo arco está esticado ao máximo e a quem pedem que acerte um alvo a cinco passos de distância. Isso eu não posso fazer, diz o arqueiro, mas coloque o alvo duzentos ou trezentos passos mais longe e você verá!” Embora filósofos e poetas anteriores estivessem falando do homem melancólico, Kierkegaard via a humanidade como melancólica. “Não é ser desesperado que é raro”, escreveu ele, “o raro, raríssimo, é realmente não o ser” (SOLOMON, 2014, p. 303).

Kierkegaard queria enxergar a substância lodosa que guardava o abismo. O que ele temia, de fato, era não conseguir saltar. E nunca conseguiu. Todavia, foi ao colocar-se diante do desespero que ele pôde descrever o absurdo do existir, esse mesmo absurdo de que falou Heidegger, ficcionalizou Sartre, descreveu Camus. Ou seja, “Minha dor é a face escondida de minha filosofia, sua irmã muda” (KRISTEVA, 1989, p. 12) e “Paralelamente, o ‘filosofar é aprender a morrer’ não poderia ser concebido sem a coletânea melancólica da aflição ou do

ódio – que culminará na *preocupação* de Heidegger e na revelação de nosso ‘ser-para-a-morte’” (KRISTEVA, 1989, p. 12). Faz-se necessária a melancolia, a angústia, e daí a preocupação, a náusea, a redoma.

No segundo capítulo, discutimos as teorias da angústia a partir de Kierkegaard, Heidegger e Sartre. Neste momento, de forma semelhante, escolhemos três autores para discutir luto, melancolia e depressão, sendo eles Sigmund Freud, Julia Kristeva e Andrew Solomon. Vimos que tais temas se assemelham, aproximam conceitos, recordam teorias. Até o momento, apenas introduzimos certos temas e retomamos outros. O romance de Plath continua um pouco distante, aguardando o momento certo para a análise. O suicídio espera o próximo ato, as cortinas permanecem fechadas. Sendo um tema considerado tabu, discutido em diversas áreas e com inúmeros “pré”-conceitos, optamos por introduzi-lo de forma consistente para, então, avançarmos pelos caminhos tortuosos da morte voluntária. Feitas as ressalvas necessárias, prosseguimos. As discussões mais aprofundadas sobre os temas apresentados iniciam-se agora. A seguir o modelo do segundo capítulo, dividiremos em subtópicos os autores que fundamentarão a discussão, a iniciar com aquele considerado “pai da psicanálise”, Sigmund Freud.

3.2.1. Freud: luto e melancolia

Treze anos após a publicação de Durkheim, em 1910, o grupo original da Sociedade Psicanalítica de Viena, fundado por Freud, organizou um simpósio sobre suicídio. A intenção era desligar o tema do determinismo social devido à publicação do sociólogo. Em 1917, sete anos após o seminário, Freud publica o ensaio *Luto e Melancolia*. O suicídio é mencionado brevemente em suas páginas. Talvez a justificativa para a ausência de discussões sobre o tema seja aquilo que ressalta Alvarez sobre as teorias psicanalíticas: “A teoria psicanalítica, portanto, não oferece uma explicação simples para a mecânica do suicídio. Ao contrário, quanto mais perto a teoria chega dos fatos de um caso, mais complexa ela se torna e menos explicações oferece para o ato” (ALVAREZ, 1999, p. 118). Isso porque seria responsabilidade do tratamento psicanalítico “ajudar o paciente a aprender a lidar com o elemento destrutivo – o instinto de morte – permanentemente em ação dentro dele” (ALVAREZ, 1999, p. 122), e, assim, chegado ao ponto do suicídio, o tratamento se mostrasse falho.

Assim como utilizamos da teoria do romance lírico, mas não consideramos *RV* como mais um exemplo do gênero, também nos embasaremos em alguns pontos da teoria

psicanalítica, porém não pretendemos estabelecer aqui uma interpretação verticalmente com base na psicanálise do caso de Esther. Não transformaremos Sylvia, ou mesmo seu alter ego, em um estudo clínico. Contudo, seria-nos penoso não dedicar um momento para os estudos da psicanálise sobre os temas do luto e da melancolia, ecos que escorrem pelas páginas de Plath e influenciam sua protagonista para a busca constante pela morte. Da melancolia encontraremos a depressão, ponte cada vez mais próxima com o suicídio, tema deste capítulo. Por isso, faz-se necessário retomar tais conceitos, discutidos e, muitas vezes, definidos pela psicanálise, a fim de fundamentar as discussões e análises que seguem.

Iniciamos a discussão sobre Freud com Maria Rita Kehl, que, na apresentação de *Luto e Melancolia*, introduz alguns questionamentos do autor: “O complexo edifício teórico elaborado por Freud, seu permanente esforço em questionar e ultrapassar as supostas verdades estabelecidas pelo senso comum – O que é sofrer? Em que consiste a dor do enlutado? O que caracteriza a angústia?” (KEHL, 2013, p. 5-6). Em busca de respostas, Freud segue as trilhas da angústia a fim de livrar-se do senso comum. É nesse percurso que se depara com a melancolia, e reencontra seus conceitos e história⁵⁸. De forma breve, Urania Tourinho Peres, em um ensaio intitulado “Uma ferida a sangrar-lhe a alma” (publicado como posfácio ao texto de Freud em edição da Cosac Naify), comenta sobre o trajeto histórico da “expressão maior da nossa dor de existir”:

A melancolia, expressão maior da nossa dor de existir, transporta um enigma, e temos de pensá-la em sua singularidade: nem simplesmente neurose, nem simplesmente psicose, ou seja, uma maneira de estar no mundo sem a reclusão do louco, sem o repúdio radical à realidade externa, como também sem a entrega e a submissão aos imperativos do Outro. Ao abrir espaço para uma neurose narcisista, uma fronteira estava sendo abalada, e uma inquietação surgia.

A melancolia recebeu, por aqueles que a estudam e também pelos que a sofrem, várias denominações: sol negro, demônio do meio-dia, sombras sem fim, trevas, certeza infeliz, acédia, apatia, tédio etc. Ela expõe a ferida e a dor, retrata a nossa miséria, nos denuncia. E Freud interroga: “[...] por que é preciso adoecer para chegar a uma verdade como essa?” Mas que verdade? A verdade da nossa insignificância, da nossa razão enganosa. Tomemos a palavra de Cioran: “...celui qui ne connaît point l'ennui se trouve encore à l'enfance du monde, où les âges attendaient de naître” [aquele que não conhece o tédio encontra-se ainda na infância do mundo, onde as épocas estão por nascer] (PERES, 2013, p. 57).

⁵⁸ Ao discutirmos as formas de tratamento para a depressão às quais Esther é submetida (tópico seguinte), retomaremos o percurso histórico da melancolia e seus tratamentos nas mais diversas épocas com o intuito de estabelecer um contraponto entre os medicamentos atuais e os de tempos passados.

Reconhecemos os títulos: “sol negro”, “demônio do meio-dia” a ecoar em estudos posteriores⁵⁹. Como a autora ressalta, estamos diante de um enigma. Assim como lidamos com o “problema da angústia”, também devemos arcar com o enigma da melancolia, mais uma inquietação. Nos tempos medievais, a acídia, que foi gradativamente sendo entendida, de forma equivocada, como um tipo particular de preguiça, atormentava os padres que sofriam, na realidade, de melancolia. Como retrato desse cenário temos a clássica pintura de Albrecht Dürer, “Melancolia I”, pintada em 1514. A figura retratada, com um olhar vazio e a cabeça a pesar nas mãos, pode dar a entender uma certa preguiça⁶⁰, mas falamos de outro sentimento, daquele que atormenta em um silêncio tedioso, que impede o anjo de alçar voo. Essa mesma interpretação se refletia na expressão “demônio do meio-dia”, ecoando a ideia de pecado que envolvia a acídia.

Com o avanço da modernidade esquecemo-nos da acídia, do “demônio” do meio-dia, e assistimos ao ser humano, em total consciência, mergulhar em lassidão e guerras. Nesse momento, a melancolia distancia-se da ideia de tédio, como nos períodos medievais. Ouvimos as bombas, cheiramos o sangue, a humanidade percorre terras desoladas pela ganância do homem:

Hoje nos parece óbvio que a teoria da melancolia tenha conduzido a textos como *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, do mesmo ano, uma investigação filosófico-científica sobre a desilusão (melancólica) que a Primeira Guerra trouxe para os habitantes das supostas civilizações evoluídas do Ocidente (KEHL, 2013, p. 8).

Em 1917, Freud sabia das desolações da Primeira Guerra e, pouco antes de falecer, a Segunda Guerra Mundial eclodiria. A desilusão melancólica resultante das primeiras explosões apenas se intensificou com a desolação que seguiu após os extermínios do povo judeu, as torturas nazistas, os campos de concentração. A melancolia tinge o mundo com a sua cor pálida, os textos tornam-se cada vez mais densos, o testemunho invade a literatura e ouvimos os lamentos daqueles que sofreram em uma tentativa de exorcizar a memória do passado. Não é a

⁵⁹ Andrew Solomon em *O demônio do meio dia: um estudo sobre depressão* e Julia Kristeva em *Sol negro: estudo da depressão*, se apropriam, nos respectivos títulos, de expressões simbólicas já cristalizadas na cultura ocidental há bastante tempo como caracterizadoras do sentimento de melancolia.

⁶⁰ Em uma descrição mais detalhada da tela de Dürer, podemos notar, em primeiro plano, uma figura alada sentada, com um dos braços a segurar a cabeça que pende, quase em tom distraído. O cenário ao redor da figura é caótico, há um animal com olhar triste próximo aos seus pés e demais objetos jogados ao chão. Um pouco mais para o fundo, encontramos mais uma figura alada, com traços infantis, sentada sobre um local mais alto que o coloca na mesma altura da figura de primeiro plano. Esta segunda figura também mantém com os olhos baixos, tanto como o animal e a figura alada maior. Ao fundo, o mar e o brilho do sol preenchem o cenário. No canto esquerdo da tela há uma pequena inscrição aonde se lê “Melancolia I”, a “sobrevoar” pelo céu de Dürer.

guerra, contudo, que une escrita e melancolia pela primeira vez; desde os tempos antigos vemos que ambas entrelaçavam-se. Quando entendida como reflexo da “bile negra”, interferindo nos humores do homem, “o melancólico passa a ser, ‘quase no mesmo instante muito quente e muito frio’. Mas é essa mesma possibilidade (que ele não escolheu) de habitar extremos que torna o melancólico aberto à criação poética” (KEHL, 2013, p. 14). Lembramos da agonia romântica, a embalar romances como *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, e a influenciar um número assombroso de jovens ao autoaniquilamento. Tal visão, contudo, perde sua grandeza diante dos olhos de Freud. Para o psicanalista, o melancólico torna-se “tão mesquinho, antipático e indigno como se descreve em suas monótonas acusações” (KEHL, 2013, p. 13). O melancólico, antipático e mesquinho, dado a criações poéticas, remete-nos ao narcisismo que envolve alguns escritores:

Narcisismo, expressão absorvida por Freud para indicar esse patamar de entrada no mundo dos falantes, esse encontro matricial com o Outro, esse enfrentamento do objeto, início da constituição do eu. A mãe é sempre evocada para responder por esse acontecer e nesse momento grava-se a doença, ou a matriz da doença: doença do narcisismo. Uma doença não regida pelas leis da medicina, apesar dos avanços da psiquiatria e da eficácia maior ou menor dos antidepressivos. E exatamente por essa particularidade os melhores tratados sobre ela são relatos, depoimentos de grandes escritores, poetas que padeceram desse sofrimento: Flaubert, Proust, Virginia Woolf, Fitzgerald, Primo Levi, Sylvia Plath, Baudelaire, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, William Styron, Clément Rosset, Clarice Lispector, entre outros (PERES, 2013, p. 51).

Entre os nomes citados, além de destacarmos Sylvia Plath, reconhecemos a sombra do suicídio a atormentar outros: Flaubert faz sua protagonista engolir arsênico; Virginia Woolf mergulha com o bolso cheio de pedras; Primo Levi atira-se diante da escada; Mário de Sá-Carneiro organiza os cinco frascos do veneno antes de escrever a carta final para Pessoa. Apenas a confirmar o pressuposto de Peres, e darmos início, de fato, à teoria de Freud sobre a melancolia, recortamos uma entrada do diário de Plath em que autora comenta a leitura de *Luto e Melancolia* que havia feito (trecho do dia 27 de dezembro de 1958 – cinco anos após a tentativa de suicídio retratada em *A redoma de vidro*):

Li “Luto e Melancolia” de Freud esta manhã, depois que Ted foi para a biblioteca. Uma descrição quase exata de meus sentimentos e motivos para o suicídio: um impulso assassino transferido de minha mãe para mim mesma: a metáfora do “vampiro” usada por Freud, “sugando o ego”: é exatamente o que sinto que me bloqueia a escrita: o espectro de minha mãe. Mascaro minha autodegradação (a transferência do ódio por ela) e a misturo com minhas

próprias frustrações reais comigo mesma, até que se torna difícil demais distinguir o que é realmente crítica falsa e um impedimento que possa ser mudado realmente. Como posso me livrar da depressão: recusando-me a crer que ela tem qualquer poder sobre mim, como as bruxas velhas para quem deixamos pratos de leite e mel. Isso não se consegue facilmente. Como fazer? Conversando, adquirindo consciência do que é e estudar o caso já ajuda bastante (PLATH, 2017a, p. 518-519).

Veremos, mais adiante, como as palavras de Plath se relacionam com aquilo que expõe Freud sobre a melancolia: a influência da figura materna, a autodegradação, o suicídio como uma forma de matar o outro. Novamente aqui os limites são borrados, e o que Plath diz sobre si mesma reflete em sua criatura fictícia: Esther mantém os “sintomas” descritos por Freud, como apontaremos a seguir. Sylvia tem consciência da carga que transmuta para seus personagens, o que a leva a escrever em seu diário: “Preocupação prioritária: um personagem que não seja eu mesma - - - que não se torne estereotipada, *melancólica*, *narcisista*” (PLATH, 2017a, p. 598, grifos nossos). O mesmo narcisismo que a colocava entre a lista de escritores mencionados por Kehl, a mesma melancolia que descreve Freud.

Mesmo com o foco prioritariamente na melancolia, é necessário estabelecer uma distinção entre melancolia e luto. Sabemos que o luto é uma reação do homem após perder uma pessoa (ou uma abstração) amada. O luto nunca é considerado como um “estado patológico”, nem mesmo requer um tratamento médico, “embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida” (FREUD, 2013, p. 24). Isso porque é sabido que tais sentimentos serão superados após algum tempo, e seria errado perturbar ou atrapalhar o seu período. Para Freud, o trabalho realizado pelo luto ocorre da seguinte forma:

Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova da realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena. Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo. O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativa pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido (FREUD, 2013, p. 25).

O objeto amado é perdido e se faz necessário o desligamento dos laços que o atavam a ele. O desatar, contudo, não é simples. O homem nega a se desligar, a libido se opõe a substituir

o objeto por outro. Dessa forma, cria-se uma “psicose alucinatória de desejo” em oposição à realidade da perda. Com o tempo, o sujeito deixa de ligar-se à psicose alucinatória de desejo e volta à realidade, já sem sentir os laços; a libido foi desligada. Compreendemos com facilidade a teoria do luto, pois não há aquele que ainda não tenha perdido um ente querido, ou que já não tenha assistido a perda, seja pela TV, livros ou entre amigos. Aprendemos o ritual do luto quase como um ato inconsciente: usar preto, velório, sepultamento, reuniões em igrejas. Decoramos a ordem dos atos, as falas das celebrações, a vestimenta. Diferente é a nossa relação com a melancolia: mais uma incógnita, uma espécie de tristeza, mais um tipo de doença. Para Freud, luto e melancolia aproximam-se a ponto de distinguirem-se por apenas um fator:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. No resto é a mesma coisa. O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto (FREUD, 2013, p. 24).

Assim como o luto, a melancolia também representa a perda de um objeto amado. A libido recusa-se a desligar-se do objeto perdido, criando a psicose alucinatória do desejo novamente, opondo-se à realidade da perda. Contudo, ainda teremos na melancolia a perturbação do sentimento de autoestima. Conjuntamente aos demais sintomas, o ser passa a se autoinsultar e autorrecriminar, interferindo na sua autoestima e, conseqüentemente, em seu ego: “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado” (FREUD, 2013, p. 26). Há um empobrecimento do ego, fazendo com que o indivíduo se humilhe e se sinta indigno perante os demais.

Freud ainda ressalta outros fatores que podem acompanhar esse “delírio de inferioridade”: “insônia, recusa de alimento e uma superação – extremamente notável do ponto de vista psicológico – de pulsão que compele todo ser vivo a se apegar à vida” (FREUD, 2013, p. 26). Poderíamos estender uma ligação até os estudos da depressão e apontar que, também nos casos de depressão, a insônia, recusa de alimentos e essa pulsão negativa estão presentes.

Um dos primeiros “sintomas” observáveis em Esther é a sua falta de sono: “Também fazia três semanas que eu não lavava o cabelo. E sete noites que não dormia” (PLATH, 2014, p. 143). Ela ainda continua: “Eu tinha ficado olhando para o verde luminoso dos ponteiros ao lado da cama, acompanhando seus círculos e semicírculos, toda noite, a semana inteira, sem perder um só segundo, minuto ou hora” (PLATH, 2014, p. 143-144). É a partir dessa situação que Esther decide buscar ajuda médica. O modo como a perda do objeto interfere no ego é explicado por Freud:

Houve uma escolha de objeto, uma ligação da libido a uma pessoa determinada; graças à influência de uma *ofensa real* ou *decepção* por parte da pessoa amada, essa relação de objeto ficou abalada. O resultado não foi o normal, uma retirada da libido desse objeto e o seu deslocamento para um novo, mas foi outro, que pareceu requerer várias condições para sua consecução. O investimento de objeto provou ser pouco resistente, foi suspenso, mas a libido livre não se deslocou para um outro objeto, e sim se retirou para o ego. Lá, contudo, ela não encontrou um uso qualquer, mas serviu para produzir uma *identificação* do ego com o objeto abandonado. Desse modo, a sombra do objeto caiu sobre o ego, que então pôde ser julgado por uma determinada instância como um objeto, como o objeto abandonado. Assim, a perda do objeto se transformou em perda do ego e o conflito entre o ego e a pessoa amada em uma bifurcação entre a crítica do ego e o ego modificado pela identificação (FREUD, 2013, p. 28).

Ao invés de a libido atar-se a um novo objeto, como ocorre no luto, ela se esconde no ego, causando o abalo na autoestima do indivíduo. A união da libido com o ego faz com que o ego se identifique com o objeto abandonado, ou seja, a perda passa a doer no ego, e não mais no objeto perdido. A perda do objeto transforma-se em perda do ego. O indivíduo é atormentado pelas recordações da libido ligada ao objeto perdido, preso em sua psicose alucinatória do desejo. Todavia, “a realidade traz à tona seu veredicto de que o objeto não existe mais” (FREUD, 2013, p. 33). Alvarez, ao comentar o estudo de Freud, adiciona: “É como se o melancólico acreditasse que o objeto perdido, seja por motivo de morte, separação ou rejeição, tivesse sido de alguma forma assassinado por ele” (ALVAREZ, 1999, p. 113). Consequência disso, “o instinto de morte se tornava dominante na melancolia como uma espécie de doença do superego” (ALVAREZ, 1999, p. 121). Assim, quanto mais “doente” o paciente, maiores as chances de tornar-se um suicida. A pessoa depressiva denigre a sua própria imagem, insulta a si mesma, humilha-se.

O autotortimento é perceptível em Esther conforme avançamos em sua narrativa. Ante as duas metáforas maiores do romance (redoma e figueira) a retratar sua angústia, a personagem faz uma lista mental de tudo que não é capaz de realizar. Ela se vê como um ser insuficiente,

incapaz, que a leva para a figueira, ou para a redoma – e, posteriormente, para o suicídio. Reflexo de suas próprias limitações, a metáfora da figueira se apresenta como uma consequência final de todas as suas “incapacidades”. Todos os figos apodrecidos aos seus pés indicam sua total “incompetência”. Nesse sentido, Carvalho comenta: “Essa identificação com o mínimo, o diminuto, o desprezível, é notável por apontar para uma escrita da melancolia apoiada sobre significantes que fizeram Freud empregar a expressão ‘delírio da inferioridade’ para referir-se à melancolia” (CARVALHO, 2003, p. 157). Em gradação, vemos a narrativa de Plath transformar-se em uma escrita da melancolia cada vez mais tortuosa, difícil, penosa. Esther não consegue sair do círculo vicioso que a aprisiona em si mesma:

Reuni mentalmente um pequeno coro de vozes.
Você tem algum interesse pelo seu trabalho, Esther?
Sabe, Esther, você tem o perfil ideal de uma neurótica.
Você nunca vai chegar a lugar algum desse jeito, você nunca vai chegar a
lugar algum desse jeito, você nunca vai chegar a lugar algum desse jeito
(PLATH, 2014, p. 164).

A repetição doentia mantém o dedo mergulhado na ferida, o corte permanece aberto e o ferimento arde constantemente. Essas palavras em repetição a aprisionam da mesma forma que as paredes translúcidas da redoma: os vidros transparentes não são vistos por mais ninguém, apenas Esther escuta essas vozes a ecoarem em sua mente. Os exercícios sádicos contra o eu representam a sombra do objeto perdido a recair sobre o ego. A perda reflete no eu, que, ciente da sua própria incapacidade, inverte o alvo para o próprio corpo: “No lugar do eu, perfila-se então, uma metáfora, um lugar de ruína e luto, um vazio, máscara mortuária do outro perdido, do qual o eu não é mais do que uma frágil substituição” (CARVALHO, 2003, p. 198-199). O que leva Esther, em momentos ápices de desespero, a ter que confirmar para si mesma: “Eu sou, eu sou, eu sou”. Nesse ciclo vicioso de torturas contra o eu, se atinge o ponto auge: o autoaniquilamento:

Desse modo, o investimento amoroso do melancólico no seu objeto experimentou um duplo destino: por um lado regrediu à identificação, mas por outro, sob a influência do conflito de ambivalência, foi remetido de volta à etapa do sadismo, mais próxima desse conflito.

Só esse sadismo resolve para nós o enigma da tendência ao suicídio, pela qual a melancolia se torna tão interessante – e tão perigosa. Reconhecemos como o estalo primordial do qual parte a vida pulsional um amor a si próprio tão enorme, e vemos na angústia que sobrevém diante da ameaça à vida uma tão grande libertação de libido narcísica, que não entendemos como esse ego pode consentir na sua própria destruição. Há muito tempo sabíamos que nenhum neurótico abriga propósitos de suicídio que não estejam voltados para si a

partir do impulso de matar os outros, mas não pudemos compreender o jogo de forças pelo qual uma intenção como essa pode se pôr em ação. Agora a análise da melancolia nos ensina que o ego só pode matar a si próprio se puder, por meio do retorno do investimento de objeto, tratar-se como um objeto, se puder dirigir contra si a hostilidade que vale para o objeto e que representa a reação primordial do ego contra os objetos do mundo externo (FREUD, 2013, p. 30).

O suicídio só se torna uma opção quando o melancólico se transforma em objeto perdido. O objeto, que antes seria o alvo para sua hostilidade, se torna o próprio eu e seu corpo: “O suicídio do melancólico em verdade esconde um assassinato do outro” (PERES, 2013, p. 51). Por isso, de acordo com a psicanálise, o suicídio é sempre uma ânsia de matar um outro e não o “eu”, mas esse outro habita em “mim”, pois o “eu” tornou-se o objeto perdido. Mesmo estabelecida essa relação com o autoaniquilamento, a ponte que une melancolia e suicídio continua precária: “Mas a identificação narcísica ainda não é suficiente para explicar o furor das autoacusações melancólicas que podem atingir o paroxismo quando o sujeito, ao tentar destruir o objeto odiado e sua identificação inconsciente, pode chegar a destruir a própria vida” (KEHL, 2013, p. 11). Apesar de nos aprofundarmos em teorias, seja psicanalíticas, seja de memória ou da angústia, o suicídio continua uma incógnita. Por isso, recuperamos aqui a necessidade de insistirmos em teorias diversas a fim de analisar um romance com um tema tão labiríntico.

De volta a melancolia, veremos que com o avançar do tempo o termo foi substituído. O homem que cai diante do abismo, geográfico ou não, não é mais o melancólico. Encontramos o diagnóstico da depressão:

Aqui chegamos a essas duas palavras que se confundem no linguajar comum e preocupam os psicanalistas na tentativa de traçar limites, precisar diagnósticos, herança da psiquiatria. De alguma maneira, a psicanálise contribuiu para democratizar os diagnósticos, retirando-os do consultório médico, e dizer-se melancólico ou deprimido pode querer revelar um momentâneo estado de desânimo e de tristeza. É frequente, em um momento de abatimento, apatia ou mesmo cansaço, alguém dizer: “Hoje estou deprimido”, que equivaleria a dizer: “Estou triste”; e da mesma maneira afirmar: “Estou melancólico hoje”.

Quando Adolf Meyer enfatizou a palavra “depressão” no campo da psiquiatria, a sua acolhida foi forte, pois de alguma maneira essa forma de dominar o sofrimento indicava um quadro de diminuição das condições vitais do paciente e, por outro lado, reagia contra a aura romântica e a proximidade com a genialidade, condições que os tempos pretéritos haviam sublinhado (PERES, 2013, p. 55).

É sob os ecos da psicanálise que encontramos o termo depressão, e sob essa mesma influência Julia Kristeva escreve *Sol negro: melancolia e depressão*, retomando os conceitos de Freud e os interligando com a ciência do diagnóstico.

3.2.2 Kristeva: melancolia e depressão

Iniciamos a discussão da teoria de Julia Kristeva a partir da afirmação de Urania Peres ao dizer que “somos frutos da perda”: nascemos a partir de um desligamento, uma espécie de rompimento com o corpo fechado da mãe; constantemente somos bombardeados pelas inconsistências do mundo, seus golpes e guerras, armas de fogo e psicológicas: “A lista das desgraças que nos oprimem todos os dias é infinita...” (KRISTEVA, 1989, p. 11), confirma Kristeva. Um equívoco seria ignorarmos que a cada desgraça acumulada, mais o homem se vê incapaz diante de tamanhos absurdos. A depressão tornou-se a nova peste a se alastrar pelo mundo, ela varre continentes, invade cidades, destrói famílias inteiras. O diagnóstico é sempre borrado, os sintomas se camuflam, a cura não existe.

A partir de Kierkegaard identificamos a angústia a assolar o homem do século XIX, em consequência Heidegger trouxe a nossa consciência diante do destino absoluto da morte. Sartre transformou a existência em náusea. No estudo da angústia, Freud encontrou o luto e a melancolia. Julia Kristeva continua a seguir seus passos em busca de discutir a melancolia e a tão popularmente diagnosticada depressão:

Os dois termos, melancolia e depressão, designam um conjunto que se poderia chamar de melancólico-depressivo, cujos limites, na realidade, são imprecisos e no qual a psiquiatria reserva o conceito de “melancolia” à doença espontaneamente irreversível (que só cede com a administração de antidepressivos). Sem entrar nos detalhes dos diversos tipos de depressão (“psicótica” ou “neurótica” ou, segundo uma outra classificação, “ansiosa”, “agitada”, “retardada”, “hostil”), nem no campo promissor mas pouco preciso dos efeitos exatos dos antidepressivos (IMAO, tricíclicos, heterocíclicos) ou dos estabilizadores tímicos (sais de lítio), nos situaremos numa *perspectiva freudiana*. A partir daí tentaremos extrair o que, no seio do conjunto melancólico-depressivo, por mais imprecisos que sejam seus limites, depende de sua experiência comum da *perda do objeto*, bem como o de uma *modificação dos laços significantes* (KRISTEVA, 1989, p. 16).

A partir de Freud, Kristeva adentra no abismo da melancolia e discute temas como pulsão de morte, a figura feminina, a tradução da dor⁶¹, para se encontrar com a depressão. Mantemos em mente a perspectiva freudiana do luto e da melancolia: a perda do objeto, a psicose alucinatória, a libido em tentativa vã de se desconectar do objeto perdido. É em Freud que encontramos com a “pulsão de morte”, que aflige o indivíduo melancólico. De acordo com Kristeva, a pulsão de morte vai atuar como uma atitude agressiva e erotizada contra o pai ou contra o corpo da mãe (cf. KRISTEVA, 1989, p. 32). Kristeva, ao comentar sobre a pulsão de morte em Freud, enfatiza a perspectiva adotada pelo teórico:

Sabemos que, ao mesmo tempo em que descobre o poder da pulsão de morte, Freud desloca seus interesses não somente do modelo teórico da primeira tópica (consciente/pré-consciente/inconsciente) para o da segunda, mas, sobretudo, e graças a ela, orienta-se ainda mais para a análise das produções imaginárias (religiões, artes, literatura). Ali se encontra uma certa representação da angústia de morte (KRISTEVA, 1989, p. 32).

Adotamos o trecho acima como uma justificativa para o que se segue: partiremos das teorias de Kristeva, e consequentemente de Freud, para mais uma análise literária. Utilizaremos da pulsão de morte que impulsionava Sylvia Plath a escrever e ouviremos seus ecos através das páginas de *A Redoma de Vidro*. A angústia, mais uma vez, a tingir suas palavras. Paremos um instante para uma observação: falamos de Sylvia, trouxemos seus diários a discorrer sobre momentos de crise; consequentemente, observamos nas palavras de Esther os mesmos “sintomas”; chegamos na figura materna que apresenta-se da mesma forma em todas as narrativas: sádica, cruel, “culpada”. O pai, em contrapartida, está morto; Buddy aparece em ocasiões raras; os homens são frequentes, mas seus nomes se perdem por não atuarem diretamente na narrativa. A mulher ocupa a cena, sua performance de angústia é muito mais longa do que a de qualquer figura masculina. Sylvia, Esther e sua mãe arcam com o peso do luto, as consequências da melancolia, os sintomas da depressão. A mulher sempre bruxa, louca, neurótica. No terceiro capítulo de seu livro, Julia Kristeva discute os “Aspectos da depressão feminina” a partir de depoimentos selecionados de mulheres distintas. A justificar a caracterização tão específica (“depressão feminina”), e a frequência maior de depressões femininas à masculinas, Kristeva comenta: “Talvez este fato também revele um traço da

⁶¹ No último tópico deste capítulo, ao discutirmos a relação entre a escrita e o suicídio, daremos mais ênfase para as discussões de Julia Kristeva sobre essa ânsia de tentar “traduzir” a dor que o indivíduo, assolado pela melancolia e depressão, sofre.

sexualidade feminina: a sua incorporação à Coisa materna e suas menores facilidades na perversão reparadora” (KRISTEVA, 1989, p. 71).

Ao colocarmos a mulher como o centro da depressão e, conseqüentemente da angústia, relembramos de imediato da figura de Eva, aquela que carrega em si o pecado feminino em sua origem, que seduziu o homem para a queda do Paraíso. Para Kierkegaard, a sensualidade é o que difere o modo como o homem e a mulher acumulam angústia: “*A mulher acumula mais angústia do que o homem*: isto não está relacionado com a inferioridade de sua força física etc. (aqui não é o caso dessa espécie de angústia); existe mais angústia na mulher porque ela é mais sensual e tem, concomitantemente, um destino espiritual como o homem” (KIERKEGAARD, 2007, p. 80-81). Não sob o mesmo pretexto da sensualidade que colocava Kierkegaard, vemos reflexos desse pensamento a ecoar nas teorias psicanalíticas em relação à figura feminina. Para Kristeva: “O horror da castração subjacente à angústia de morte explica sem dúvida uma parte importante dessa associação universal entre o feminino, desprovido de pênis, e a morte” (KRISTEVA, 1989, p. 33). A ideia de castração na mulher é entendida de forma diferente da do homem, já que a mulher é “desprovida” do falo:

Assim, a castração feminina não é des-erotizada, mas sim recoberta pela angústia narcísica que domina e abriga o erotismo como um *segredo vergonhoso*. Uma mulher, por mais que se esforce por não ter pênis a perder, sente-se perdida por inteiro – corpo e sobretudo alma – sob a ameaça da castração. *Como se o seu falo fosse a sua psique*, a perda do objeto erótico fragmenta e ameaça esvaziar toda sua vida psíquica. A perda, fora, é imediata e depressivamente vivida como um vazio dentro. Isso significa que o vazio psíquico e o afeto doloroso, que é a sua manifestação íntima e contudo intensa, instalam-se na posição e em nome da perda inconfessável. O procedimento depressivo inscreve-se a partir de e neste vazio (KRISTEVA, 1989, p. 81-82).

Enquanto a castração, no homem, reflete-se em seu pênis e demais aspectos sexuais, a mulher, por ser desprovida do falo, sente seu reflexo em toda a sua psique. A “perda do falo” torna-se a perda da sua vida psíquica. Imersa nesse “vazio psíquico”, nessa “perda inconfessável”, instala-se o procedimento depressivo. Essa é a visão da psicanálise e a justificativa adotada para o grande número de mulheres depressivas, de comportamentos melancólicos ou com aspectos de algum tipo de neurose⁶². No terceiro capítulo de seu livro, ao

⁶² A título de curiosidade (e de contestação) ao que vem sendo discutido até o momento, apresentamos a música “Falo”, do grupo contemporâneo Carne Doce. Reconhecido por abordar temáticas polêmicas e de teor “militante”, a música em questão menciona justamente a ideia da mulher “histérica” e “neurótica”, que traz a psicanálise. As primeiras estrofes abordam o tema do machismo (popular entre as suas canções): “Eu posso até rir/Enquanto você conta uma piada que era minha/Uma ideia que era minha/Você descobre as coisas que eu já disse/Que eu já disse

analisar dois casos de depressão em mulheres, Kristeva comenta: “Os primeiros tempos de análise das depressivas acolhem e respeitam o seu vazio de mortas-vivas” (KRISTEVA, 1989, p. 82). Sabemos que o sentimento de vazio reflete o “vazio psíquico”, consequência da “castração da psique” que ocorre nas mulheres. Quando a autora as define como “mortas-vivas”, relembramos de um eu lírico em específico de Sylvia Plath: Lady Lazarus.

O poema “Lady Lazarus”, escrito no ano anterior à sua morte (entre os dias 23 e 29 de outubro de 1962), apresenta o ciclo morte-renascimento de uma mulher que busca o seu fim a cada década. Na primeira vez tinha dez anos, foi um acidente (cf. PLATH, 2010, p. 47), nos conta o eu lírico. A segunda vez, muito próxima àquela recontada no romance *RV*, quis “Ir até o fim e nunca mais voltar” (PLATH, 2010, p. 47), e “Tiveram que chamar e chamar/ E tirar os vermes de mim como pérolas grudentas” (PLATH, 2010, p. 47). A terceira acontece no presente: seria o ato da escrita? Seria um alerta do que aconteceria nos meses seguintes? Lady Lazarus, assim como os gatos, tem nove vidas para morrer e, pela contagem, ainda lhe restam seis para renascer. A retomar a imagem de Lázaros, Plath joga com a ideia do renascimento e o transforma em um espetáculo: “A multidão, comendo amendoim,/ Se aglomera para ver// Desenfaiem minhas mãos e pés –/ O grande striptease” (PLATH, 2010, p. 47). Sendo Lázaros,

quatrocentas vezes/Às vezes eu te odeio muito, às vezes”. Notamos o caso clássico de a mulher sentir-se inferiorizada diante da figura masculina: o “ele” é sempre mais engraçado, mais sábio, desmerecendo o conhecimento feminino. Na sequência é inserido o tema da menstruação, também popularmente discutido em grupos de militância e frequente nos discursos machistas: “Quem sabe eu tô naqueles dias/Acho que tô naqueles dias/Alimentando a fantasia/De que falar farei justiça/Se eu falo é me desculpa/Se eu falo é com licença/Se eu falo é obrigada”. A ideia do falo é ambígua, propositalmente. O falo, como substantivo, torna uma “desculpa”, uma “licença”, ao mesmo tempo em que indica o próprio ato de falar da mulher: sempre submissa, educada, refém dos seus hormônios “naqueles dias”. É no refrão que a música faz uma referência direta à ideia de neurose e histeria vinculada à figura feminina: “Pois aproveitando essa hemorragia/Vou me dar o luxo de ser verborrágica/Com você não basta que eu seja prática/Você não sustenta um raciocínio lógico/E eu já não suporto te explicar o óbvio/Você finge me tratar como igual/Mas seu arrotado é pura condescendência/Não, eu não quero me acalmar/Eu não preciso de um tempo/Eu na verdade sei que não adianta esse lamento/Você não vai se apurar/Não importa quanto tempo passe/Meu sexo sempre é um impasse/É razão pra me acusar/Que é por isso que eu sô histérica/Eu não sô histérica, eu só tô histérica/Que é por isso que eu sou neurótica/Eu não sou neurótica, eu só tô neurótica/Que é modinha eu ser selvática/Meu bem, eu sempre fui selvática/E é bom que você se cuide/Não vai ter quem lhe acude quando eu quiser te capar”. Sob a influência da “hemorragia”, o eu lírico joga sobre o seu interlocutor todo o peso que carrega a mulher pelo simples fato de *ser* mulher, independente de quanto o tempo passe. O sexo feminino, ausente de falo (como se, de fato, lhe fizesse *falta*), é, desde sempre, o grande impasse, a “desculpa”, a “licença”. O tom vexatório que percorre a canção é proposital, a castração (“capar”) é invertida, a mulher ameaça o homem que a diagnostica como neurótica e histérica. Mas a mulher, para o eu lírico, não é histérica ou neurótica, ela *está* neurótica e histérica devido a constantes ditos da ciência ainda a usar o cabresto machista de teorias antigas. Retomamos aqui Kierkegaard a castigar Eva, Freud e, até mesmo, Kristeva a retratar a depressão *feminina* como uma constante devido ao processo de castração feminina (que, por não ter falo, atinge sua psique). A intenção não é, obviamente, invalidar ou criticar os estudos da psicanálise. Contudo, faz-se necessário um contraponto para que diferentes visões sobre a figura feminina e os “impasses” que carregam em seu sexo sejam apresentados não unilateralmente. (A letra da música foi retirada do link: <https://www.lettras.mus.br/carne-doce/falo/>, acessada em 16 de agosto de 2018).

capaz de morrer e renascer, habitando o mundo dos mortos e dos vivos, lembramos das palavras de Kristeva a descrever as mulheres depressivas: “mortas-vivas”.

Em uma das anotações em seu diário para futuros textos, Plath escreve: “CONTOS SOBRE HOSPÍCIOS. Tema de Lázaro. Volta do mundo dos mortos. Destruição de termômetros. Enfermaria para os furiosos. LÁZARO MEU AMOR” (PLATH, 2017a, p. 574). A figura de Lázaro torna-se tema, metaforiza sua “volta do mundo dos mortos”, o renascer após a tentativa (o trecho é de 1959, três anos após a tentativa de suicídio por ingestão de pílulas). Em 1962 Plath escreveria “Lady Lazarus”, mas em 1956 ela já ensaiava o “espetáculo do renascimento”:

Sinto-me como Lázaro: a história dele me fascina. Estava morta, levantei-me novamente e até recorrer ao mero aspecto sensorial de ser suicida, de ter chegado tão perto, de sair do túmulo com as cicatrizes e as marcas na face (é minha imaginação) que se tornam mais visíveis: pálidas como um sinal de morte na pele vermelha, fustigada pelo vento, escura de tão bronzeada nas fotografias, em contraste com a palidez invernal tumular (PLATH, 2017a, p. 232).

A referência à tentativa recontada em *RV* é clara: o sair do túmulo remonta à ideia do porão, de onde foi retirada; a marca na face é a mesma que cega Esther durante a estadia no hospital. Ela é aquela que levantou do mundo dos mortos, chegou tão próxima da morte, mas continuou no mundo dos vivos: uma morta-viva. A sua aparência retrata as consequências do seu renascer: “pálidas como um sinal de morte”, “pele vermelha”, “palidez invernal tumular”. Sylvia Plath prezava muito pela aparência, estava sempre a se bronzear, a deixar os cabelos brilhosos e enrolados o suficiente para o próximo encontro. A vaidade de Plath ecoa em Esther nos momentos anteriores aos encontros, nas festas de Nova York, nas conversas entre as meninas da revista. Tendo recém-voltado do mundo dos mortos, o espelho a(s) atormenta:

Tal como Alice no país das dores, a depressiva não suporta o espelho. Sua imagem e a dos outros suscitam, no seu narcisismo ferido, a violência e o desejo de matar, do qual ela se protege atravessando o estanho do espelho e instalando-se no outro mundo onde, pela exposição sem limites do seu pesar congelado, ela reencontra uma completude alucinada. Além-túmulo, Prosérpina sobrevive como sombra cega. O seu corpo já está em outro lugar, ausente, cadáver vivo. Em geral, ocorre-lhe não nutri-lo ou então, pelo contrário, empanturrá-lo para melhor afastar-se dele (KRISTEVA, 1989, p. 75).

O mundo das maravilhas de Alice é encoberto pelo pano sobre o espelho. Vivente no país das dores, o seu reflexo lhe é penoso. Sendo morta-viva, o seu corpo, “cadáver vivo”, a

repugna. O narcisismo, assim como a vaidade em Plath, é ferido. O que leva a mulher a se recusar nutrir-se ou empanturrar-se em demasia a fim de se afastar cada vez mais do próprio corpo. O país das dores, para Esther, é o hospital em que é internada após a tentativa “falha” de suicídio. Ao recobrar a consciência, ela pede para que uma das enfermeiras lhe entregue um espelho, e em relutância a enfermeira o faz:

A enfermeira suspirou e abriu a gaveta de cima da cômoda. Pegou um grande espelho, com uma moldura de madeira que combinava com a cômoda, e o entregou para mim.

Inicialmente eu não vi qual era o problema. Não era um espelho, mas um retrato. Não dava para saber se a pessoa no retrato era um homem ou uma mulher, porque sua cabeça estava raspada e tufo de cabelo brotavam dela feito penas de galinha. Um lado de seu rosto estava roxo, inchado e sem forma. Ao aproximar-se das bordas o inchaço ficava esverdeado, evoluindo então para um amarelo desbotado. A boca da pessoa estava bege e tinha feridas rosadas nos dois cantos.

A coisa mais impressionante daquele rosto era o cúmulo sobrenatural de cores brilhantes.

Sorri.

A boca no espelho abriu um sorriso.

A outra enfermeira entrou no quarto logo depois do barulho. Ela deu uma olhada no espelho quebrado e me viu cercada pelos pedacinhos brancos, e puxou a enfermeira mais nova para fora do quarto (PLATH, 2014, p. 196).

Literalmente, Esther descreve suas próprias feições após o retorno do mundo dos mortos. As imagens são angustiantes; sabemos, desde o início, que se trata do seu próprio reflexo. O sorriso, de lábios beges e de feridas rosadas, é a grande queda. O corpo que enxergava ali não parecia o seu, “estava em outro lugar, ausente”, como coloca Kristeva. O reencontro com a sua aparência, a identificação de um narcisismo ferido, uma vaidade em declínio, a leva a afastar-se de si mesma. A queda do espelho figura o seu próprio declínio: “Para o depressivo, a Coisa e o ego são quedas que conduzem para o invisível e não-nomeável. *Cadere*. Todos escória, todos cadáveres” (KRISTEVA, 1989, p. 22). A atitude de Esther acaba naquele mesmo ponto, a cena pausa e logo é cortada para um outro cenário, com outros personagens. A angústia do não-dito apenas reforça a dificuldade em nomear aquilo que enxergou a personagem em seu próprio reflexo.

Assim, o espelho torna-se mais uma recusa: “A *recusa* aniquila até as introjeções do depressivo e lhe deixa o sentimento de não ter valor, de ser ‘vazio’. Depreciando-se e se destruindo, ele consome toda possibilidade de objeto, o que também é um meio de preservá-lo... em outro lugar, intocável” (KRISTEVA, 1989, p. 51). Reconhecemos aqui ecos do “autotortimento” de que fala Freud. O depressivo, ou melancólico, fere a si mesmo ao ser

invadido por um sentimento de vazio. Ele se fecha em uma redoma depreciativa, a negar qualquer ajuda, preservado em um lugar “intocável”. Vemos tais “sintomas” em Esther quando, após receber a notícia de que foi recusada em uma oficina de criação, a personagem se nega a sair do quarto: “Engatinhei de volta à cama e cobri minha cabeça com os lençóis. Como isso não afastou a luz, enterrei o rosto sob a escuridão do travesseiro, fingindo que ainda era noite. Eu não via motivo para me levantar. Eu não ansiava por nada” (PLATH, 2014, p. 133). Lemos tais declarações e pensamos que a personagem está apenas triste pela recusa, porém é gradativamente que a sua dor se alastra e toma proporções absurdas até o ponto do suicídio:

Na realidade, para esse tipo de deprimido narcísico a tristeza é o único objeto: mais exatamente, ela é um sucedâneo do objeto ao qual ele se prende, que ele domestica e acaricia, na falta de um outro. Neste caso, o suicídio não é um ato de guerra camuflado, mas uma reunião com a tristeza e, além dela, com esse impossível amor, jamais tocado, sempre em outro lugar, com as promessas do nada, da morte (KRISTEVA, 1989, p. 18-19).

Lentamente caminhamos para cada vez mais próximo da beirada. O abismo, geográfico ou não, aguarda o passo seguinte. A tristeza, como sugere Kristeva, é o objeto que o depressivo carrega na ausência daquele que foi perdido. Atada à dor, de aparência morta-viva, prestes a cometer o salto, aguardamos para mais um momento. O diagnóstico científico se faz presente e avistamos em Esther, a partir dos estudos de Solomon, os “sintomas” da depressão. Sob influência da psicanálise a medicina traz o conceito, elenca seus sintomas e receita seus tratamentos. Assim, ainda sob os ecos da psicanálise, encontramos o “laudo médico”.

3.2.3 Solomon: a doença da depressão

Em 2001, Andrew Solomon publica *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Assim como Alvarez, que escreve seu livro tendo uma experiência íntima com o tema, Solomon também lidou com o peso da depressão. A escrita, contudo, não era “catártica”, alerta o autor: “Escrever sobre depressão é doloroso, triste, solitário e estressante” (SOLOMON, 2014, p. 130). Todavia, acrescenta: “a ideia de que eu estava fazendo algo que poderia ser útil a outros era gratificante; e o aumento de conhecimento me tem sido útil. Espero que fique claro que o prazer primordial deste livro é mais de comunicação literária do que libertação terapêutica da expressão pessoal” (SOLOMON, 2014, p. 13). Dessa forma, o leitor se torna ciente da proximidade do autor com o tema, porém, ao mesmo tempo, não encontra

uma leitura subjetivada ou de um ponto de vista pessoal. Neste momento, pautaremos a discussão em dois principais capítulos de Solomon: “Depressão” e “Suicídio”. Nos tópicos seguintes, voltaremos ao autor para comentar sobre os tratamentos para a depressão.

Falávamos até então de melancolia e encontramos agora com a doença da depressão. De forma breve, o autor menciona essa mudança: “Perturbações há muito chamadas de melancolia são agora definidas pelo termo estranhamente corriqueiro de *depressão*, inicialmente usado em inglês para descrever o desânimo de 1660 e que entrou para o uso comum em meados do século XIX” (SOLOMON, 2014, p. 272). Desse modo, para entendermos a história da depressão, o autor ressalta:

Desde que o homem atingiu a capacidade de autorreferência, a vergonha surgiu e desapareceu, os tratamentos para queixas corporais alternaram-se e cruzaram-se com tratamentos para queixas espirituais, súplicas a deuses externos ecoaram súplicas a demônios internos. Entender a história da depressão é entender a invenção do ser humano como agora o conhecemos e somos. Nossa pós-modernidade, cognitivamente focada, semialienada, em que se consome Prozac feito pipoca, é apenas uma fase na compreensão contínua e no controle do humor e da personalidade (SOLOMON, 2014, p. 273).

A pós-modernidade transformou a personalidade em pílulas, o humor em tratamentos, o homem torna-se um robô a ser articulado pela medicina e a cada vez mais alimentar a indústria farmacêutica. Até mesmo Solomon, depressivo e usuário das drogas medicinais, tem consciência do perigo dos medicamentos. Ele é o exemplo do homem que suplica, tem dentro de si os demônios internos que o atormentam constantemente e busca a solução (em frascos, cartelas ou tubos) mais próxima. Para Kierkegaard, o salto na fé libertaria o homem da angústia. Para Heidegger, ser consciente é ser angustiado; portanto, caso quisesse escapar, o homem deveria perder-se na cotidianidade. Sartre mantém a náusea atada à sua existência, consciente e dolorosa. A depressão, todavia, tem seus limites e saídas borrados. A própria definição que nos propõe Solomon permanece cheia de lacunas:

A depressão é a imperfeição no amor. Para poder amar, temos que ser capazes de nos desesperarmos ante as perdas, e a depressão é o mecanismo desse desespero. Quando ela chega, destrói o indivíduo e finalmente ofusca sua capacidade de dar ou receber afeição. Ela é a solidão dentro de nós que se torna manifesta e destrói não apenas a conexão com outros, mas também a capacidade de estar em paz consigo mesmo. Embora não previna contra a depressão, o amor é o que tranquiliza a mente e a protege de si mesma. Medicamentos e psicoterapia podem renovar essa proteção, tornando mais fácil amar e ser amado, e é por isso que funcionam. Quando estão bem, certas

peessoas amam a si mesmas, algumas amam a outros, há quem ame o trabalho e quem ame Deus: qualquer uma dessas paixões pode oferecer o sentido vital de propósito, que é o oposto da depressão. O amor nos abandona de tempos em tempos, e nós abandonamos o amor. Na depressão, a falta de significado de cada empreendimento e de cada emoção, a falta de significado da própria vida se tornam evidentes. O único sentimento que resta nesse estado despido de amor é a insignificância (SOLOMON, 2014, p. 15).

Discutíamos o luto, a melancolia, a castração e a pisque, para encontrarmos em Solomon o amor. O próprio conceito de amor é borrado, não encontramos definição exata. A depressão como consequência da ausência de amor permanece uma incógnita. A partir do conceito de Solomon, o homem abandonado pelo amor não vê mais significado no mundo. O depressivo não enxerga além da insignificância: “Toda a paisagem – praia, encosta, mar e pedras – tremia diante dos meus olhos como a cortina de um palco. Fiquei me perguntando em que ponto do espaço aquele azul besta e ilusório do céu ficava preto” (PLATH, 2014, p. 176). A lente depressiva distorce a paisagem. Quando busca pelo “céu preto”, Esther está, na verdade, em busca do fim – do céu e de si. Não somente por tratarmos de um contexto literário em que a depressão se mescla com a linguagem metafórica, o próprio Solomon salienta essa necessidade: “A depressão se alimenta do próprio ar, crescendo apesar de seu desligamento da terra que a alimenta. Ela só pode ser descrita com metáforas e alegorias” (SOLOMON, 2014, p. 16). A ideia de angústia retorna, e revemos as pontes do lirismo a auxiliar a narrativa em prosa.

A depressão se alastra sobre o indivíduo gradativamente, conforme explicita o autor: “A depressão começa do insípido, nubla os dias com uma cor entediante, enfraquece ações cotidianas até que suas formas claras são obscurecidas pelo esforço que exigem, deixando-nos cansados, entediados e obcecados com nós mesmos – mas é possível superar isso” (SOLOMON, 2014, p. 17). Não há pontos de partidas ou de chegada, a depressão simplesmente alastra-se. O verme no coração do homem não marca a data de entrada. Solomon ainda ressalta: “Ninguém jamais conseguiu definir o ponto de colapso que demarca a depressão severa, mas quando se chega lá, não há como confundi-la” (SOLOMON, 2014, p. 17). Eis que chegamos no momento em que o autor menciona alguns dos “sintomas” possíveis e identificáveis:

O único modo de descobrir se alguém está deprimido é escutar e observar a si mesmo, examinar seus sentimentos e pensar sobre eles. Se alguém se sente mal sem nenhum motivo durante a maior parte do tempo, está deprimido. Caso se sinta mal a maior parte do tempo com motivo, também está deprimido, embora mudar os motivos possa ser a melhor maneira de avançar, em vez de simplesmente deixar de lado a circunstância e atacar a depressão. Se ela o incapacita, então é grave. Se é apenas levemente perturbadora, não é grave. A bíblia da psiquiatria – o *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos*

mentais (DSM-IV-TR) – define ineptamente a depressão como a presença de cinco ou mais sintomas, numa lista de nove. O problema dessa definição é ser inteiramente arbitrária. Não há nenhuma razão especial para qualificar cinco sintomas como constituindo depressão; quatro sintomas são mais ou menos depressão e cinco sintomas são menos severos do que seis. Até mesmo um só sintoma é desagradável. Ter versões ligeiras de todos os sintomas pode ser menos problemático do que ter versões severas de dois sintomas (SOLOMON, 2014, p. 19-20).

Sabemos do clássico, do “sentir-se mal” sem motivo aparente, das suas possíveis gradações. Mas como estabelecer limites entre o grave e o não grave? Como saber que dentre os cinco sintomas possíveis, ter quatro não seria desastroso o suficiente? O próprio Solomon ressalta a dificuldade de “enquadrar” a doença com base nos sintomas listados pelo *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais*. É por isso que, quanto mais adentramos na patologização da depressão, mais difíceis se tornam os limites, sintomas e conceitos. A linha é sempre borrada. A dor do outro jamais é alcançada em sua totalidade pelo “eu” que julga e diagnostica. A cura permanece como um jogo de sete erros em que a medicina e a farmacologia brigam para ganhar sempre mais: ontem era Prozac, hoje é Fluoxetina.

Dada uma introdução sobre o tema, aproximamos agora o romance de Sylvia Plath com a teoria da depressão proposta por Solomon. Assim como a autora, em momentos de crise, lê *Luto e melancolia* de Freud e encontra ali seu próprio laudo, Esther lê manuais tais como os que Solomon cita. Com base em sua leitura, ela já tem o seu diagnóstico:

Acontece que eu não tinha cura.

Eu havia comprado na farmácia alguns livros de psicopatologia, e meus sintomas combinavam com os casos mais graves descritos nos livros.

A única coisa que eu conseguia ler, além dos jornais sensacionalistas, eram aqueles livros de psicopatologia. Era como se minha mente ainda tivesse uma pequena abertura, para que eu aprendesse tudo o que precisava sobre a minha condição e assim desse um fim decente a ela (PLATH, 2014, p. 179).

As únicas palavras que Esther consegue traduzir são justamente aquelas que indicam a sua própria queda. O declínio da personagem é cada vez mais rápido. Ela se encaminha para o final. As crises desencadeiam-se por meros detalhes, “surge de repente por razões externas que, para os padrões da maioria, são insuficientes para explicar o grau de desespero que provocam” (SOLOMON, 2014, p. 23). O autor cita como exemplo o fato de alguém pisar no seu pé, um ônibus lotado, uma leitura ruim que o leva a pensar que a sua própria vida é intolerável: “Todos já sentiram em algum momento uma emoção desproporcional em relação a uma coisa sem importância ou uma emoção sem origem aparente” (SOLOMON, 2014, p. 23). O acidente é

mero pretexto, “gatilho”, para algo muito mais denso, prestes a eclodir. Vemos como isso pode ser exemplificado por meio de uma passagem do romance *RV*, em que Esther precisa posar para uma foto e, simplesmente, não consegue:

Eu estava sentada na namoradeira de veludo rosa do escritório de Jota Cê, segurando uma rosa de papel e olhando para o fotógrafo da revista. Fui a última das doze a posar para a foto. Eu havia tentado me esconder na sala de maquiagem, mas não funcionou. Betsy descobriu meus pés sob a porta. Eu não queria tirar foto porque sabia que ia chorar. Eu não sabia o motivo, mas sabia que se qualquer pessoa falasse comigo ou me olhasse de perto as lágrimas pulariam dos meus olhos e os soluços pulariam da minha garganta e eu choraria por uma semana. Podia sentir as lágrimas se acumulando e se agitando, como água na borda de um copo cheio e instável (PLATH, 2014, p. 115).

Na foto, cada garota deveria segurar em mãos um objeto que representasse o seu futuro. Quando é questionada sobre sua carreira, Esther recua. Ela não consegue decidir. Os frutos caem aos seus pés e apodrecem antes que ela os recolha. Quando chega sua vez, ela se vê incapaz de ao menos sorrir para a câmera: “meus lábios começaram a curvar-se: para cima, como a boca de um boneco ventríloquo” (PLATH, 2014, p. 116). O movimento ensaiado dá errado: “Ei – protestou o fotógrafo, numa súbita premonição –, assim parece que você vai chorar” e, nesse momento, Esther não consegue ir além: “Enterrei o rosto no veludo rosa do sofá de Jota Cê e, com imenso alívio, as lágrimas salgadas e os barulhos miseráveis que vinham se acumulando dentro de mim toda a manhã espalharam-se pela sala” (PLATH, 2014, p. 116). Em uma análise breve, foi possível estabelecer uma relação entre o que dita Solomon sobre a depressão e seus “sintomas” e o modo como Plath os retrata em sua ficção. Os “sinais” de Esther, tão discretos antes de suas tentativas, talvez não ganhassem um olhar mais minucioso se não houvesse uma discussão prévia sobre depressão.

Para Solomon, o motivo de uma queda pode não ter explicações para a grande maioria das pessoas. Era uma simples foto e Esther, sempre tão vaidosa, deveria ter gostado da experiência. Foi um mero pretexto, talvez o copo já estivesse cheio há muito mais tempo antes de transbordar. Outro momento da narrativa que reflete as indicações dadas por Solomon é quando a personagem tem sua matrícula recusada em uma oficina de ficção de que pretendia participar durante as férias: “Aquele curso havia se estendido à minha frente durante todo o mês de junho, como uma ponte brilhante e segura sobre o abismo tedioso do verão. Agora eu via aquilo oscilar e dissolver, e um corpo vestindo blusa branca e saia verde mergulhava no precipício” (PLATH, 2014, p. 129). Os pés cada vez mais próximos do abismo – geográfico e

psicológico. Esther pressente as vertigens que seguirão; a partir desse momento, surgem as giletes, a corda, os comprimidos. O corpo prepara-se para a queda.

Quanto mais densa a narrativa se torna, mais inconcebível é relembrarmos a idade de Esther: uma jovem entre os seus vinte anos. Sobre tal fato, Solomon ressalta: “A depressão está ocorrendo em pessoas mais jovens, aparecendo pela primeira vez quando as vítimas têm por volta de 26 anos, dez anos mais jovens do que há uma geração; desordem bipolar ou doença maníaco-depressiva se instalam até mesmo antes” (SOLOMON, 2014, p. 25). Em concordância, Jamison acrescenta: “A doença maníaca depressiva geralmente afeta jovens, não raramente durante os anos de faculdade, e não raro aqueles de aparências invencível – os extrovertidos, ativos, academicamente bem sucedidos” (JAMISON, 1999, p. 55, tradução nossa)⁶³. Esther é uma das melhores de sua turma, assim como foi Sylvia – sempre a ler muito, em um processo doentio de escrita e reescrita, a buscar eternamente uma ideia de “perfeição” e sucesso⁶⁴.

Se aceitarmos o diagnóstico, Esther é, então, mais uma jovem depressiva. Junto ao seu estado surgem as intenções suicidas. Antes de darmos início às análises sobre o suicídio no romance, ressaltemos algumas ideias importantes levantadas por Solomon sobre a relação entre suicídio e depressão. De acordo com o autor, “O suicídio, em suas muitas formas, é uma complicação da depressão. É fundamental entender como a depressão pode ser fatal” (SOLOMON, 2014, p. 36). A tendência ao suicídio não é, portanto, mais um “sintoma” da depressão, e sim um problema que coexiste com a doença. O autor ainda faz a comparação: “A inclinação ao suicídio é pelo menos tão independente das depressões com as quais frequentemente coincide quanto o uso de drogas” (SOLOMON, 2014, p. 232). É compreensível

⁶³ Original: “*Manic-depressive illness usually strikes young, not uncommonly during the college years, and not uncommonly in the apparently invincible – the outgoing, the energetic, the academically successful*”.

⁶⁴ A título de curiosidade, Jamison ainda elenca certos dados estatísticos sobre o índice de suicídio em acadêmicos: “O estudo mais abrangente de estudantes universitários, o ‘National College Health Risk Behavior Survey’ de 1995 (o centro de estudo para o controle e prevenção de doenças discutido anteriormente), interrogou 4600 estudantes universitários dos Estados Unidos. Dez por cento dos estudantes disseram ter seriamente considerado a possibilidade de tentar se matar durante os doze meses precedentes da pesquisa, e sete por cento tinha de fato planejado uma tentativa de suicídio. Outra pesquisa conduzida na Europa e África e também nos Estados Unidos, mostrou que pensamentos leves a severos sobre suicídio são comuns, ocorrendo em 20 a 65 por cento dos estudantes” (JAMISON, 1999, p. 36, tradução nossa). A pesquisa, mesmo não sendo tão recente, mostra dados alarmantes. Hoje, escolas e universidades vêm lidando com o problema em ainda maior escala, buscando métodos que evitem que os alunos cheguem a tal ponto, tais como campanhas contra o suicídio, salas de acompanhamento psicológico etc.

Original: “*The most comprehensive study of university and college students, the 1995 National College Health Risk Behavior Survey (the Centers for Disease Control and Prevention study discussed earlier), questioned 4,600 undergraduate college across the United States. Ten percent of the students said they had seriously considered attempting suicide during the twelve months preceding the survey, and 7 percent had actually drawn up a suicide plan. Other research conducted in Europe and Africa as well as in the United States, has shown that mild to severe thoughts of suicide are common, occurring in 20 to 65 percent of college students*”.

pensarmos o suicídio como uma “consequência” da depressão, por indicar um ato tão violento contra o próprio eu, mas é engano. O estreitamento entre suicídio e depressão cresce à medida que mais pessoas são diagnosticadas. E cada vez mais as pessoas vem sendo diagnosticadas, e conseqüentemente, cada vez mais as pessoas buscam pelo autoaniquilamento. O suicídio, de acordo com o autor, “não é a culminação de uma vida difícil; nasce de algum lugar escondido além da mente e da consciência” (SOLOMON, 2014, p. 233). Ele nasce no coração do homem, como já dizia Camus.

Finalizamos aqui as discussões sobre luto, melancolia e depressão. Percorremos os estudos da psicanálise com Freud, ouvimos seus ecos nas reflexões de Kristeva até encontrarmos o diagnóstico final com Solomon. O suicídio, timidamente, apareceu entre um e outro autor. Preparamos o cenário para a próxima cena. A menina leva uma bolsa com dezenove giletes. A narrativa muda o tom, as luzes são apagadas, é cada vez mais difícil manter o olhar fixo. Assistimos as tentativas, uma a uma, e suas conseqüências: eletrochoques, medicamentos, hospitais e médicos.

O abismo é apenas um detalhe no relevo e a menina deixa-se cair sem medo.

3.3 Tentativas e métodos

Alcançamos o estágio da queda. Escancaramos a porta e vemos o reflexo na água avermelhada da banheira. Retiramos o corpo inerte da corda. Encontramos a tampa do frasco de comprimidos. As ondas do mar carregam o objeto não identificado que se recusa a afundar: “O suicídio é espantosamente comum e mais disfarçado e camuflado que a depressão. É na verdade uma crise de saúde pública ampla que nos deixa tão desconfortáveis que preferimos desviar o olhar” (SOLOMON, 2014, p. 37). A discussão é sempre temerosa, temos receio do que pode ou não ser dito. O método da tentativa de suicídio, por exemplo, é preferível não dizer, não comentar, não *incitar* mais um caso. As estatísticas assustam: “Quase meio milhão de norte-americanos é levado a hospitais todo ano devido a tentativas de suicídio”; (...) “A cada dezessete minutos, alguém nos Estados Unidos comete suicídio” (SOLOMON, 2014, p. 237). As taxas crescem em ritmo alucinado, estamos perdendo o controle. Acadêmicos e pós-graduandos, vizinhos e amigos, família e irmãos, a morte voluntária assombra a qualquer um.

As tentativas dão o alerta: “Tentativas prévias de suicídio são o fator mais forte na previsão do suicídio: cerca de um terço das pessoas que se matam já tentou antes; 1% dos que já tentaram completa o suicídio dentro de um ano; 10% se mata dentro de dez anos”

(SOLOMON, 2014, p. 237). Receosos, buscamos alicerces que possam prever o ato antes que aconteça, inventamos “falácias” e passamos a acreditar em “superstições”: segunda-feira é o dia mais escolhido para cometer suicídio; o horário mais frequente é entre o final da manhã e o meio-dia; preferem a primavera ao inverno; mulheres na última semana do seu ciclo menstrual têm mais chances de tentar se matar (cf. SOLOMON, 2014, p. 238). Há sempre a regra que escapa: em uma quinta-feira gélida de inverno, a mulher, com seus dois filhos pequenos, liga o gás e se deixa ser acalentada pelo ar venenoso.

O suicida deixa uma marca naqueles que ficaram. A perda não somente dói como luto, mas também permite que gere um “histórico de suicídio na família”, aumentando as possibilidades de futuros suicidas. Seja fruto da genética ou não, o autoaniquilamento é uma ferida que arde em todos ao redor do corpo inerte: culpa, ressentimento, dor, luto. O tema, tão recorrente, ainda é tabu: “O que um dia já foi um pecado mortal, hoje é um vício privado, mais um ‘segredinho sujo’, algo vergonhoso a ser evitado e varrido para debaixo do tapete, inominável e ligeiramente obsceno, menos um auto-aniquilamento do que uma autoviolação” (ALVAREZ, 1999, p. 89). Quanto menos se discute, mais a sociedade impõe suposições e superstições de senso comum sobre o ato. Surgem, segundo Alvarez, as “falácias”. De acordo com o autor, há seis falácias sobre o suicídio. De forma breve, estaberecemos relações entre os momentos da narrativa de Plath e as falácias descritas pelo autor. Assim como nas demais análises, iniciaremos com momentos do romance para, se possível, avançarmos por demais textos plathianos.

A primeira falácia, de acordo com Alvarez, era a ideia de “que o suicídio estava inseparavelmente associado ao amor juvenil” (ALVAREZ, 1999, p. 90). Adotava-se como paradigma Romeu e Julieta: jovens, idealistas, apaixonados: “Estatisticamente, no entanto, as probabilidades de Romeu e Julieta conseguirem pôr fim às próprias vidas são muito menores do que as do Rei Lear, que morreu de causas naturais, ou do que as de Gloucester, que apenas tentou cometer suicídio” (ALVAREZ, 1999, p. 90). Essa falácia, felizmente, já foi demolida. Caso a comparássemos com o romance de Plath, veríamos que o “amor juvenil” jamais poderia ter sido um dos “motivos” a levarem Esther a se matar. O mais próximo de um relacionamento amoroso que Esther alcança é com Buddy, mas não há, de fato, “amor”:

Falei para Buddy que lamentava muito pela tuberculose e prometi escrever, mas quando desliguei o telefone não estava lamentando coisa nenhuma. Só sentia um alívio maravilhoso. Pensei que a tuberculose podia ser uma punição pela vida dupla que Buddy levava e por se sentir tão superior aos outros. E achei bem oportuno que aquilo tivesse acontecido, já que agora não precisaria

anunciar para todo mundo na faculdade que eu havia terminado com ele nem começar a chateação de sair com novos pretendentes (PLATH, 2014, p. 83-84).

É com a típica ironia ácida de Plath que Esther fala sobre o relacionamento que tivera com Buddy. Ela “não estava lamentando coisa nenhuma”, o fato de o menino estar com tuberculose, ou de seu namoro ter “acabado”, não a incomodava. Muito diferente do romance, a morte de Sylvia Plath está, muitas vezes, interligada a tal falácia. Conforme apresentado no primeiro capítulo, ainda há muitos que acreditam e divulgam seu suicídio como uma consequência de um fim de relacionamento. A culpa recai sobre Ted Hughes e seus possíveis casos extraconjugais, ao “ciúme doentio” de Sylvia, a se tornar uma “mãe solteira”. Vale a ressalva, mais uma vez, de que falamos de falácias e, no caso da autora, de hipóteses. O motivo que guarda a tentativa final de Sylvia Plath é, e continuará sendo, incógnita.

A segunda falácia que menciona Alvarez é a relação entre o suicídio e jovens. Acredita-se que os jovens se matam com mais frequência do que pessoas mais velhas. De acordo com o autor, todavia: “A incidência de suicídios bem-sucedidos aumenta com a idade e atinge seu pico entre cinquenta e cinco e sessenta e cinco anos de idade. Os jovens, em compensação, tentam muito mais; seu pico fica entre os vinte e cinco e os quarenta e quatro anos” (ALVAREZ, 1999, p. 90-91). Relembramos Hemingway, que aguardou a “serenidade da velhice” para puxar o gatilho. Em contrapartida há Sylvia, a colecionar tentativas em sua juventude, até o ato “bem sucedido” aos 30 anos. Esther Greenwood, protagonista, é uma jovem que descreverá uma série de tentativas de autoaniquilamento em sequência. A falácia, infelizmente, se confirma. Assim como a personagem, Sylvia Plath, entre o ano de 1953 (retratado no romance), também relata em seu diário inúmeras passagens apreensivas com a sua juventude. Tal fato nos faz lembrar a metáfora da figueira, discutido no capítulo anterior. Com a juventude vêm as escolhas, e com as escolhas, Plath cria uma figueira. A metáfora da figueira no romance figura a angústia diante das possibilidades, do futuro que abre diversos caminhos e, ao mesmo tempo, pede para que se escolha apenas um. É justamente enquanto jovem, a começar a delimitar seus próprios caminhos, que as escolhas atormentam e, conseqüentemente, as tentativas de suicídio se acumulam.

A terceira falácia refere-se ao “clima ruim”. O suicídio, desse modo, estaria de alguma forma associado ao inverno: “um remanescente de nossos medos supersticiosos do ato como um feito relacionado à escuridão, e um remanescente também de uma vaga ilusão infantil de onipotência segundo a qual o tempo da alma se refletiria nos céus” (ALVAREZ, 1999, p. 92). Controversamente, no inverno, as taxas de suicídio se encontram em um período de baixa anual.

O “ciclo de autodestruição”, como coloca Alvarez, “começa a cair no outono, atinge sua baixa no meio do inverno e começa a se erguer lentamente com o reviver da seiva; seu clímax se dá no início do verão, nos meses de maio e junho; em julho, começa lentamente a cair outra vez” (ALVAREZ, 1999, p. 92-93). O florescer da primavera angustia o suicida, que sente estar indo contra o “ciclo natural”. Nosso primeiro contato com o romance de Plath reflete essa sensação diante do calor nova-iorquino:

Era um verão estranho, sufocante, o verão em que eletrocutaram os Rosenberg, e eu não sabia o que estava fazendo em Nova York. (...) Nova York em si já era bem desagradável. Às nove da manhã a falsa e fresca umidade campestre que de alguma maneira se infiltrava durante a noite evaporava como o final de um sonho bom. As ruas quentes cintilavam sob o sol, com sua cor cinza-miragem ao fundo dos desfiladeiros de granito, os capôs dos carros fritando e brilhando, a poeira seca e fina soprando para dentro dos meus olhos e da minha garganta (PLATH, 2014, p. 7).

A “fresca umidade” incomodava a personagem; as ruas quentes, o sol, a poeira seca, eram todos fatores ruins, “sufocantes”. Isso porque, como coloca Alvarez, “Quanto mais rica, amena e agradável a natureza se torna, mais intenso parece esse inverno interior, e mais profundo e intolerável o abismo que separa o mundo interno do externo” (ALVAREZ, 1999, p. 93). O inverno existe dentro do indivíduo, ele estanca diante da beleza intolerável da natureza. Uma árvore, carregada de frutos, torna-se metáfora da angústia. A beleza do mar é mais uma porta para a saída. Em contrapartida com o clima quente de Nova York, a vida de Sylvia finda em um clima de frio e neve em Londres. Conforme descrito no início deste capítulo, tendo várias dificuldades devido à neve, Sylvia Plath comete suicídio em uma madrugada gélida de fevereiro. Através de tais contrapontos notamos que, sejam ou não falácias, há sempre falhas e furos. Apesar de ansiarmos por uma teoria que dite o que influencia ou não uma pessoa a cometer suicídio, a previsão é sempre difícil – quase sempre impossível.

Distante do eu, a quarta falácia retrata uma ideia relacionada à nação: o suicídio seria um hábito nacional: “Há duzentos anos, o suicídio era visto como uma doença inglesa. Os franceses incorporavam a palavra ‘suicide’ à sua língua como um anglicismo, da mesma forma como, recentemente, incorporaram americanismos como ‘le hot dog’ e ‘le drug store’” (ALVAREZ, 1999, p. 93). Quando o suicídio se torna uma “uma espécie de ação reflexa nacional vira automaticamente alvo de ridículo” (ALVAREZ, 1999, p. 94). Não é possível estabelecermos uma relação direta dessa falácia com o romance de Plath, contudo, há um trecho em que Esther comenta sobre um tipo de suicídio que é particular a uma nação. O haraquiri, típico método de autoaniquilamento japonês, é descrito pela personagem:

Os japoneses entendiam bem as questões do espírito. Eles enfiavam uma faca nas próprias entranhas quando alguma coisa ia mal.

Tentei imaginar como eles faziam isso. A faca devia ser extremamente afiada. Não, provavelmente eram duas facas provavelmente afiadas. Eles deviam sentar no chão, de pernas cruzadas, uma faca em cada mão. Então cruzavam as mãos e apontavam para um lado do estômago. Tinham que estar pelados, caso contrário a faca ficava presa em suas roupas.

Então, num golpe rápido, antes de terem tempo de pensar duas vezes, eles enfiavam as facas na barriga e faziam duas curvas, uma para cima e outra para baixo, até formar um círculo perfeito. Aí a pele do estômago se soltava como um prato, as entranhas caíam para fora e eles morriam (PLATH, 2014, p. 154-155).

Quase em tom elogioso, Esther comenta sobre a técnica japonesa, ainda sem perder a ironia. Assim como nas demais tentativas de suicídio descritas no romance, a linguagem de Plath adquire tons de ironia devido ao modo calmo e preciso com que descreve o processo de autoaniquilamento. Sua personagem sabe todos os passos necessários para o ato, e os descreve com a tranquilidade de uma cena qualquer. O conhecimento preciso dos movimentos pode ser entendido como um indício, uma pista, para o que se segue na narrativa. Solomon acrescenta que: “Ao contrário do mito popular, aqueles que falam sobre suicídio são exatamente aqueles com a maior probabilidade de se matar. Os que tendem a tentar de novo; na verdade, o melhor indicativo de um futuro suicídio é uma tentativa” (SOLOMON, 2014, p. 240). De início, as menções aparecem esparsamente no romance; em uma primeira leitura, não reparamos até que se iniciem as tentativas. Entretanto, antes de guardar as giletes em sua bolsa, Esther tem em mãos uma reportagem: ““SUICIDA É RESGATADO EM PARAPEITO NO SÉTIMO ANDAR”” (PLATH, 2014, p. 153). Ela espera que o homem da foto lhe diga alguma coisa, e não entendemos o motivo. Em outro momento, durante um passeio com amigos na praia, ela pergunta: “Se você fosse se matar, o que você usaria” (PLATH, 2014, p. 175), como se estivesse levantando um assunto banal. Gradativamente caminhamos entre recortes de revista, menções breves, pensamentos esparsos, até o momento das tentativas.

As tentativas de suicídio constituem a última falácia a ser discutida por Alvarez. Junto com a tentativa há a ameaça; acredita-se que “aqueles que ameaçam se matar na verdade nunca se matam e a de que aqueles que já tentaram uma vez nunca tentam novamente” (ALVAREZ, 1999, p. 97). As crenças são falsas. Muitas vezes, o suicida, bem ou mal sucedido, utiliza da ameaça como forma de dar indícios do próximo ato. Da mesma forma que, desacreditado ou entendido como brincadeira pelos demais, são levados a cometer o ato justamente para afirmar suas intenções. Além disso, acrescenta o autor: “Estima-se também que uma pessoa que já tentou se matar uma vez tem uma probabilidade três vezes maior de tentar novamente do que

alguém que nunca tentou. Suicidar-se é como mergulhar de um trampolim alto: a primeira vez é sempre a pior” (ALVAREZ, 1999, p. 97). Morrer torna-se uma arte, e para aqueles com “vocação”, o “renascimento” é só mais um show.

Apesar da experiência, das estatísticas e da nossa sensibilidade e consciência, todas as seis falácias ainda sobrevivem: “E sobrevivem porque são reconfortantes: reduzem a angústia do suicida a uma autopiedade histórica, a um expediente para chamar atenção – pueril, espalhafatoso, desproporcional” (ALVAREZ, 1999, p. 97). Transformamos o tema em gatilho, o ato em espetáculo, proibimos a divulgação das notícias, a discussão dos meios. A mídia esconde os casos, a família se “protege” dos comentários, as universidades omitem os números. Muitas vezes, o que era suicídio é revertido para homicídio, erro, mero “descuido”. O que leva Alvarez a concluir:

Para que um suicídio seja reconhecido como tal é preciso que o suicida deixe um bilhete inequívoco ou um cenário de tal forma inconfundível que não deixe outra alternativa para os sobreviventes: todas as janelas vendadas e uma almofada debaixo da cabeça do corpo estendido diante do bico de gás aberto. Sem esses sinais, o morto sempre acaba recebendo o privilégio da dúvida, provavelmente pela primeira vez e justamente quando, quase com toda a certeza, ele não gostaria de recebê-lo. Afinal, o suicídio é fruto de uma opção. Por mais impulsivo que seja o ato e por mais confusos que sejam os motivos, no momento em que uma pessoa finalmente decide pôr fim à própria vida, atinge uma certa clareza temporária. O suicídio pode ser uma espécie de declaração de falência que condena a vida da pessoa como uma longa história de fracassos. Mas é uma história que também desemboca pelo menos nessa decisão que, por seu próprio caráter irrevogável, não pode ser vista como um fracasso total. Algum tipo de liberdade mínima – a liberdade de morrer pela maneira como se escolheu e na hora que se escolheu – foi salva do meio dos destroços de todas aquelas necessidades não desejadas (ALVAREZ, 1999, p. 96).

Recentemente, vemos isso acontecer com a história do pintor Vincent Van Gogh. Sempre se acreditou em seu suicídio com um tiro na barriga, mas hoje vemos a história adquirir novos fins. O filme *Loving Vincent* (2017) insere a dúvida: e se tivesse sido um assassinato? De caráter policial, o filme acompanha o protagonista que percorre os locais onde viveu Van Gogh e cada vez mais se aproxima de uma espécie de “crime”, e não autoaniquilamento. A hipótese não deve ser excluída, contudo, questionamo-nos: por que recusar a ideia de suicídio? Ter ou não se matado não compromete (ou pelo menos não deveria) seu talento artístico. Semelhante a isso, temos inúmeros trabalhos sobre Sylvia Plath (apresentados no primeiro capítulo) a evitar o tema. Respaldados pelo poema de sua filha, Frieda Hughes, que se incomoda com a “boneca suicida” que fazem de sua mãe, negam um dos temas centrais da obra plathiana.

Sylvia Plath carrega a marca do suicídio na pele, e respinga nas páginas de seu romance, poesias e contos o sangue dessa ferida para sempre aberta. Não listaremos os “motivos” ao final deste texto, não incluiremos o diagnóstico exato nas conclusões. A dúvida permanece.

Por fim, listaremos aqui as tentativas de suicídio e os métodos utilizados por Esther em sua ânsia de morte. O romance, que seguia apenas a representar as angústias de uma jovem em Nova York, ganha novos tons. A notícia do suicida não parece mais uma menção sem importância. O primeiro momento de análise de suas tentativas ocorre em apenas dez páginas depois, onde Esther relata brevemente o que leva em sua bolsa: “Remexi minha bolsa. Entre os pedaços de papel, o pó compacto, as cascas de amendoim, as moedas, a caixinha azul contendo dezenove giletes, encontrei a foto instantânea que eu havia tirado aquela tarde numa cabine de listras laranjas e brancas” (PLATH, 2014, p. 163). A menção é rápida, talvez passasse até mesmo despercebida, como uma conversa entre amigos em que a personagem questiona qual seria o método que eles escolheriam. Gradativamente a narrativa torna-se densa, angustiante, perigosa. A caixinha azul contendo dezenove giletes alerta sobre a cena seguinte, e as muitas outras que virão.

A variação de métodos nas tentativas de Esther são alarmantes; veremos como sua “pulsão suicida” exige que a cada momento ela tente de novo, de novas formas, em busca de alcançar o resultado final. Antes de iniciarmos as análises propriamente das tentativas da personagem, selecionamos alguns comentários teóricos sobre a variedade de métodos e tentativas que afligem o suicida. Solomon, por exemplo, comenta de sua própria experiência: “Eu sei quando as coisas estão ficando piores porque os tipos de suicídio que imagino tornam-se mais variados e, de certo modo, mais violentos” (SOLOMON, 2014, p. 248). A linha gradativa das tentativas torna-se nítida: “Minhas fantasias ignoram os comprimidos em meu armário de remédios e mesmo a arma em meu cofre e me levam a pensar se as lâminas de meu barbeador poderiam ser usadas para cortar meus pulsos, ou se seria melhor usar uma faca” (SOLOMON, 2014, p. 248). A balança equilibra-se: quanto mais psicologicamente instável se encontra o indivíduo, mais doloroso se torna o método escolhido. Ele quer ferir da mesma forma que sente-se ferido.

Para Jamison, a variedade de métodos possíveis assombram nossa imaginação: “nós tentamos reverter o tempo a partir da escolha do método e lugar para a angústia e o cansaço que o conduzem. Nós atribuímos significado para as logísticas do ato – um enforcamento na floresta, uma garganta cortada no banheiro – na esperança de adentrar um estado mental

inacessível” (JAMISON, 1999, p. 130, tradução nossa)⁶⁵. Procuramos, incessantemente, por respostas. Até mesmo na escolha final, seja comprimidos ou enforcamento, giletes ou afogamento, esperamos encontrar uma pista, acalantar a angústia daqueles que não foram rápidos o suficiente – nem sempre existe um meio de ser rápido o suficiente. Os métodos de suicídio, de acordo com a autora, “evoluem” de acordo com a época:

Durante os anos de 1960 a 1980, por exemplo, um estudo feito em dezesseis países sobre métodos de suicídio mostrou que as mortes por gás doméstico tinham diminuído enquanto as mortes por escape de veículos motorizados, enforcamento, e armas de fogo, tinham aumentado. Não houve mudanças no uso de veneno, cortes ou afogamento. A queda de suicídios por gás doméstico foi devida à mudança na política governamental que diminuiu o nível de monóxido de carbono no gás, dessa forma diminuindo o risco de mortalidade. Isso levanta questões críticas sobre o impacto de diminuir a disponibilidade de um método particular de suicídio – tais como gás, prescrição de remédios, ou armas de fogo – na taxa global de suicídio. Há uma redução real em suicídios, ou os suicidas apenas substituíram por outro método? (JAMISON, 1999, p. 137-138, tradução nossa)⁶⁶.

Ao tentar diminuir a taxa de suicídios por gás doméstico, o governo alterou sua quantidade de monóxido de carbono. Rapidamente comparamos as datas: Sylvia morreu em 1963, poucos anos antes da mudança que poderia ter impedido essa tentativa. As fórmulas “clássicas” permanecem vigentes: veneno, automutilações, afogamento. A resposta para a questão de Jamison, ao final do trecho, parece-nos óbvia quando enxergamos as tentativas em sequência de Esther: as taxas não diminuíram, os suicidas encontraram novos métodos. Ainda a comentar a “evolução” dos métodos, Alvarez acrescenta: “As drogas modernas e o gás doméstico mudaram tudo isso. Não só transformaram o suicídio em algo mais ou menos indolor, como fizeram com que parecesse mágico” (ALVAREZ, 1999, p. 141). Enquanto o ato de cortar a própria garganta ganha tons de assassinato, “uma pessoa se deita na frente de um bico de gás aberto ou engole um punhado de pílulas para dormir, ela não parece exatamente estar morrendo, mas apenas buscando um pouco de esquecimento” (ALVAREZ, 1999, p. 141). A referência é

⁶⁵ Original: “we try to reason backward from the choice of method and place to the anguish and weariness leading up to them. We assign meaning to the logistics of the act – a hanging in the woods, a slashed throat in the bathroom – in the hope of entering an inaccessible state of mind”.

⁶⁶ Original: “During the years 1960 to 1980, for example, a study of suicide methods in sixteen countries found that deaths from domestic gas had decreased while deaths from motor vehicle exhaust, hanging, and firearms had increased. There were no changes in the use of poisons, cutting, or drowning. The decrease in suicides from domestic gas was due to a change in government policy that lowered carbon monoxide levels in gas, thereby undercutting its deadlines. This raises critical questions about the impact of decreasing the availability of a particular suicide method – such as gas, prescription drugs, or firearms – on the overall suicide rate. Is there a genuine reduction in suicides, or do suicidal individuals simply substitute another method?”

clara: Sylvia em suas duas principais tentativas. A dor é tamanha que é preferível a morte indolor, uma espécie de “esquecimento” do que é estar vivo⁶⁷. Os métodos, longe de compor um espetáculo de mortes bizarras, “dão testamento ao desespero e determinação da mente suicida” (JAMISON, 1999, p. 135, tradução nossa)⁶⁸. Damos voz à mente suicida de Esther, a elencar suas tentativas e métodos suicidas.

A caixa azul com dezenove giletes, o primeiro indício de que algo poderia acontecer, compõe a primeira tentativa. Esther inicia a cena com a sentença: “Aquele manhã eu dera o primeiro passo” (PLATH, 2014, p. 165). Trancada no banheiro, a banheira cheia com água morna, ela pega uma gilete. Antes de iniciar, justifica sua escolha: “Quando perguntaram a um velho filósofo romano, ou alguém do tipo, como ele queria morrer, ele disse que cortaria as veias em um banho quente” (PLATH, 2014, p. 165). Assim, com a gilete em mãos, a cena continua:

Mas quando chegou a hora, a pele do meu pulso pareceu tão branca e indefesa que não consegui fazer nada. Era como se o que eu quisesse matar não estivesse naquela pele ou no leve pulsar azul sob o meu dedão, mas em outro lugar mais profundo e secreto, bem mais difícil de alcançar. Era preciso dois movimentos. Um pulso, depois o outro pulso. Três movimentos, se contarmos a mudança de gilete de uma mão para a outra. Só aí eu poderia entrar na banheira e me deitar. Fui até o armário de remédios. Se fizesse aquilo olhando no espelho, seria como assistir a outra pessoa, num livro ou numa peça. Mas a pessoa no espelho estava paralisada e era estúpida demais para fazer qualquer coisa. Então achei que poderia praticar derramando um pouco de sangue. Sentei na borda da banheira e apoiei meu tornozelo direito sobre o joelho esquerdo. Levantei minha mão direita com a gilete e deixei que ela caísse com o próprio peso, como uma guilhotina sobre a minha panturrilha. Inicialmente não senti nada. Então senti um arrepio discreto e profundo, e um filão brilhante e vermelho brotou dos lábios da ferida. O sangue se acumulou, escuro, como uma fruta, e deslizou pelo tornozelo para dentro do meu sapato de verniz preto (PLATH, 2014, p. 165-166).

Os detalhes dos movimentos descritos sem censura, o método explicado minuciosamente. A narrativa da menina angustiada de Nova York troca seu tom. A leitura torna-se penosa, os detalhes incomodam, queremos desviar o olhar. Em um primeiro momento, a ideia inicial falha. Ela não consegue ferir a pele “tão branca e indefesa” de seu pulso. O que

⁶⁷ O romance contemporâneo *A elegância do ouriço* (2006), de Muriel Barbery, retrata essa busca pela morte indolor. A protagonista, Paloma, decide se matar quando completar doze anos de idade. Ela articula seu suicídio com as pílulas que rouba da mãe e esconde até o próximo aniversário. A morte, para ela, deve ser indolor, justificando seu método.

⁶⁸ Original: “they give testament instead to the desperation and determination of the suicidal mind”.

a atormenta parece estar distante daquele corpo, daquele pulso, situado em um lugar muito mais profundo e difícil de ser alcançado. Contudo, ela não desiste. O descer da gilete pela sua panturrilha é rápido, tal qual uma “guilhotina” comandada pelo peso de suas próprias mãos. Por fim, ela pensa em entrar na banheira, mas a demora de suas ações tomaram toda a manhã e sua mãe logo chegará em casa: “Então coloquei um esparadrapo sobre o corte, guardei minhas giletes e peguei o ônibus 1130 para Boston” (PLATH, 2014, p. 166). Assim, como se fechasse um ferimento qualquer, ela encerra o episódio. A lacuna na narrativa segue em outro cenário, esquecemos do seu tornozelo e da tentativa inacabada. Sylvia Plath escreve sobre o suicídio como se fosse mais uma ação a ser realizada pelos seus personagens. Esther tenta uma, duas, três, quatro vezes. A sua sobrevivência parece uma piada de mau gosto do autor a assistir as cenas.

A segunda tentativa é por afogamento. Esther, em um passeio com os amigos na praia, sugere nadarem até uma pedra distante da praia: “Pirou? Fica a uns dois quilômetros daqui” (PLATH, 2014, p. 177), responde seu amigo Cal. Ela, em zombaria, responde: “Qual é o seu problema? – perguntei. – Tem medinho?” (PLATH, 2014, p. 177). A cena se assemelha à de romances românticos juvenis, onde o casal se coloca a brincar até o momento do tão esperado beijo. Cal e Esther, contudo, não se beijam. Ambos nadam em direção à pedra. Até que Cal, já ofegante, confessa: “Não vou conseguir” (PLATH, 2014, p. 177). Esther continua: “Resolvi que nadaria até estar cansada demais para voltar. Enquanto avançava, eu sentia o coração batendo como um motor surdo nos meus ouvidos. Eu sou eu sou eu sou” (PLATH, 2014, p. 177). A cena fecha-se nesse momento, e somente em páginas seguintes sabemos da continuação do episódio. A pausa proposital enfatiza a ideia de existência e angústia que reflete na expressão “Eu sou eu sou eu sou”, repetida em alguns momentos da narrativa. Páginas seguintes, a cena é retomada:

Percebi que seria inútil nadar até a pedra, porque meu corpo aproveitaria a oportunidade para subir nela e descansar sob o sol, juntando forças para nadar de volta à praia.

A única coisa a fazer era me afogar ali mesmo.

Então eu parei.

Juntei as mãos no peito e mergulhei de cabeça, usando os braços para ganhar impulso. A água fazia pressão nos meus ouvidos e no meu coração. Avancei rumo ao fundo, mas, antes que eu pudesse saber onde estava, a água tinha me cuspidos de volta para o sol, as coisas cintilando ao meu redor como pedras semipreciosas – azuis, verdes e amarelas.

Tirei a água dos olhos.

Eu estava ofegante, parecia ter passado por um esforço terrível, mas flutuava com facilidade (PLATH, 2014, p. 180).

A narrativa entrecortada, sentenças breves, pontos intercalando ações: nadar, afogar, parar. As tentativas, novamente vãs, de automutilar-se. Nem mesmo a força das águas fora capaz de “ajudar”. Ela continuava: “Mergulhei de novo e de novo, e toda vez era impelida para cima como uma rolha. A pedra cinza ria de mim, flutuando tranquila feito uma tábua de salvação. Eu sabia que havia sido derrotada” (PLATH, 2014, p. 180). A salvação é uma derrota. O (sobre)viver é consequência de não ter sido capaz de ir até o final. Sylvia Plath, em seu diário, comentando sobre a leitura dos diários de Virginia Woolf, parece retomar o mesmo episódio: “Seu suicídio, senti que o reproduzi no negro verão de 1953. Só não consegui me afogar” (PLATH, 2017a, p. 312). O mesmo verão que guardaria Esther e o acúmulo de “tentativas falhas” em um romance.

A terceira tentativa inicia-se com o pronunciamento da personagem: “Aquela manhã eu havia tentado me enforcar” (PLATH, 2014, p. 177). Notemos que a autora repete a estrutura da primeira vez: “Aquela manhã eu dera o primeiro passo” (PLATH, 2014, p. 165). Aproveitando a ausência da mãe, assim como na primeira tentativa, Esther retira o cordão de seda de seu roupão de banho e faz um nó: “Demorei um tempo para conseguir, porque sempre fui péssima com nós e não tinha a menor ideia de como fazer um” (PLATH, 2014, p. 177). O tom de Esther transforma a cena em um episódio banal, beirando o cômico. Em seguida, sai à procura de um lugar onde pendurar a corda: “O problema é que a nossa casa tinha o tipo errado de teto. Era baixo, branco, liso, sem lustres ou vigas de madeira à vista” (PLATH, 2014, p. 177). O “tipo errado de teto” impedia a continuidade do plano:

Depois de um tempo desanimador, em que fiquei andando de um lado para o outro com o cordão de seda amarelo pendurado no pescoço feito um rabo de gato, e sem achar nenhum lugar para pendurá-lo, sentei-me na beira da cama da minha mãe e tentei puxar com força o cordão.

Sempre que eu conseguia apertar o meu pescoço, porém, sentindo o ouvido apitar e o sangue subir para o meu rosto, minhas mãos enfraqueciam e soltavam o cordão, e eu voltava a ficar bem.

Então percebi que meu corpo usava vários truques para se salvar, como fazer com que as minhas mãos perdessem a força no último segundo (PLATH, 2014, p. 177-178).

Imaginamos a cena da menina a andar pela casa com o cordão pendurado no pescoço. O sorriso amarelado é doloroso. A cena remete-nos ao momento em que Vladimir e Estragon, personagens de Beckett, discutem sobre a possibilidade de o galho arrebentar ao tentarem se enforcar. O trágico é cômico, mas não rimos. Assim como o seu corpo a impelia para a superfície do mar, suas mãos perdiam a força no último instante. Frustrada, a personagem

comenta: “Se a decisão final dependesse de mim, eu estaria morta num instante” (PLATH, 2014, p. 178). Seu corpo não corresponde à sua mente. Enquanto os pensamentos vasculham por opções e métodos, o corpo se recusa a cair. O abismo metafórico está pronto, mas o geográfico perde-se entre as curvas do caminho. Esther conclui: “Eu teria que enganar o meu corpo com o resto de consciência que tinha, ou ficaria presa naquela cela estúpida por mais cinquenta anos, sem consciência alguma” (PLATH, 2014, p. 178). Em uma tentativa de enganar a própria consciência, a personagem encontra as pílulas.

A última tentativa é também aquela “quase não falha”. O procedimento é meticuloso, Esther planeja todos os detalhes, o resultado era para ser diferente: “Eu sabia exatamente como agir” (PLATH, 2014, p. 187). Após a mãe sair para trabalhar, Esther veste as roupas para uma suposta caminhada, pega um envelope azul na mesa de jantar e escreve um bilhete: “*vou dar uma longa caminhada*” (PLATH, 2014, p. 187). Deixa o bilhete em algum lugar em que sua mãe pudesse ver ao chegar em casa: “Então dei uma risada. Tinha me esquecido da coisa mais importante” (PLATH, 2014, p. 188): as pílulas. Vemos a atriz que caminha calmamente pelo palco, repetindo os atos ensaiados distraidamente. O esquecimento dos comprimidos para o suicídio é como um ato falho, ela ri diante do erro “bobo”. Ao abrir o cofre de sua mãe, encontra o frasco de pílulas novas: “Havia mais do que eu esperava. Umas cinquenta, pelo menos” (PLATH, 2014, p. 188). Com o frasco em mãos e um copo grande de água, Esther desce para o porão:

Uma luz fraca e submarina atravessava as fendas das janelas. Havia um vão escuro na parede, atrás do aquecedor a óleo, da altura do meu ombro. Ele avançava até perder-se de vista, sob uma passagem coberta que havia sido adicionada à casa depois do porão ter sido escavado. A passagem acabou construída sobre aquela fenda secreta de piso de terra.

Alguns troncos velhos e apodrecidos bloqueavam a entrada do vão. Coloquei-os de lado. Então pus o copo de água e o frasco de pílulas lado a lado na superfície plana de uns troncos e comecei a tentar trepar no vão.

Demorei um tempo tentando, mas finalmente consegui. Fiquei agachada como um duende na entrada escura.

Meus pés descalços tocavam a terra. Ela parecia amistosa, porém fria. Fiquei me perguntando quando teria sido a última vez que aquele pedaço de chão tinha visto o sol.

Arrastei os troncos pesados e empoeirados para a entrada do buraco. A escuridão era espessa como veludo. Peguei o frasco, abaixei a cabeça e engatinhei cuidadosamente rumo à parede do fundo (PLATH, 2014, p. 188-189).

A imagem do porão volta a se repetir em outros textos de Plath. A segunda tentativa descrita em “Lady Lazarus”, por exemplo, repete a ideia de aprisionamento: “Oscilei,

fechada//Como uma concha do mar./Tiveram que chamar e chamar/E tirar os vermes de mim como pérolas grudentas” (PLATH, 2010, p. 47). Em Esther, a ideia de concha do mar ecoa diferente: “Enrolada na capa preta como em minha própria sombra, comecei a tomar as pílulas rapidamente, entre goles de água, uma depois da outra depois da outra” (PLATH, 2014, p. 189). De início, nada acontecia. O ato ensaiado continua até o momento em que, com o frasco quase vazio, “luzes vermelhas e azuis começaram a piscar diante dos meus olhos. O frasco escapou dos meus dedos e eu me deitei” (PLATH, 2014, p. 189). Deitada no chão frio do porão, Esther conclui a cena: “O silêncio recuou, revelando as pedrinhas, as conchas, todos os destroços decadentes da minha vida. Então, no limite da visão, ele se recompôs e, numa grande onda, me arremessou para o sono” (PLATH, 2014, p. 189).

O número de pílulas engolidas por Esther foi além do necessário. Ela retoma consciência no porão escuro: “Eu sentia a escuridão, nada mais. Minha cabeça se ergueu, sondando o ambiente como a cabeça de uma larva. Alguém estava gemendo” (PLATH, 2014, p. 191). A cena é interrompida e logo a personagem descreve o momento de estar sendo levada para fora: “Um vento frio me acertou. Eu estava sendo transportada velozmente por um túnel para o centro da terra. O frio parou. Houve um murmúrio, como se muitas vozes discordassem e reclamassem à distância. Então as vozes se calaram” (PLATH, 2014, p. 191). No momento seguinte, apesar de não estar descrito sob o foco distante de um narrador, sabemos, através da descrição distorcida de Esther, que a personagem está sendo atendida pelos paramédicos: “mãos envolveram meus membros como as bandagens de uma múmia, e eu não conseguia me mover” (PLATH, 2014, p. 191). No início de sua hospitalização, Esther sente uma dor sobre o olho esquerdo, e pensa estar cega. A dor provavelmente advém de suas tentativas de se levantar enquanto estava recobrando à consciência no porão. Por fim, iniciam seus momentos de internamento no hospital, que seguem até o final da narrativa.

Em dezembro de 1953, Sylvia Plath envia uma carta a Edward Cohen, um colega, relatando o ocorrido. Seguindo os trechos presentes na tabela no tópico “tentativa de suicídio 1953”, analisaremos as semelhanças e diferenças dos relatos de Plath sobre sua tentativa de suicídio por ingestão de pílulas. A narração de Sylvia assemelha-se diretamente à descrita por Esther em *RV*. Ao iniciar o relato, confessa: Logo, a única dúvida na minha mente era a hora o e método precisos para cometer suicídio” (PLATH, 2017b, p. 655, tradução nossa)⁶⁹. Ela comenta, ainda, as tentativas anteriores: “Bom, eu tentei me afogar, mas aquilo não funcionou; de alguma forma a urgência de viver, pura vida física, é forte demais, e eu senti que eu poderia

⁶⁹ Original: “Pretty soon, the only doubt in my mind was the precise time and method of committing suicide”.

nadar para sempre em direção ao mar aberto e ao sol e nunca ser capaz de engolir mais de um gole ou dois de água e continuar nadando” (PLATH, 2017b, p. 655, tradução nossa)⁷⁰. Assim como Esther, Plath comenta a dificuldade em enganar o próprio corpo: “O corpo é assustadoramente teimoso quando se trata de se sacrificar para as direções aniquiladoras da mente” (PLATH, 2017b, p. 655, tradução nossa)⁷¹. O mesmo tom sarcástico, a mesma ironia ácida. Sylvia fala do suicídio como um ato com o qual tem intimidade, sem meneios. Após essa breve introdução, ela reconta a tentativa:

Então eu encontrei o que eu achei ser a saída mais fácil: esperei até que minha mãe tivesse ido para a cidade, meu irmão estivesse no trabalho, e meus avós no jardim. Quebrei o cadeado do cofre da minha mãe, peguei o frasco de 50 pílulas para dormir, e desci para o abismo escuro e protegido do nosso porão depois de deixar um bilhete para minha mãe dizendo que eu tinha ido fazer uma longa caminhada e não estaria de volta por um dia ou mais. Engoli vários e felizmente sucumbi à escuridão rodopiante que eu honestamente acreditava ser o eterno esquecimento. Minha mãe acreditou no meu bilhete, procurou em festas, avisou a polícia, e finalmente, no segundo dia, começou a perder a esperança quando descobriu que as pílulas tinham desaparecido. No meio tempo, eu tinha estupidamente tomado pílulas demais, vomitado elas, e voltado à consciência em um inferno escuro, batendo minha cabeça repetidamente nas rochas irregulares do porão em tentativas fúteis de me sentar e instintivamente, chamar por ajuda (PLATH, 2017b, p. 655-656, tradução nossa)⁷².

Assim como Esther, Plath espera que sua casa esteja vazia, deixa um bilhete para sua mãe avisando-a de ter ido fazer “uma longa caminhada” e encontra as cinquenta pílulas no cofre de sua mãe. No romance a cena é descrita com mais ironia, Esther ri antes de descer ao porão porque havia esquecido as pílulas, o número de pílulas é “ainda maior do que esperava”, enquanto a carta permanece com o tom neutro de um relato. Em *RV* há um enfoque maior na dificuldade da personagem em adentrar o porão, enquanto Plath apenas menciona o local. A

⁷⁰ Original: “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”.

⁷¹ Original: “The body is amazingly stubborn when it comes to sacrifice itself to the annihilating directions of the mind”.

⁷² Original: “So I hit upon what I figure would be the easiest way out: I waited until my mother had gone town, my brother was at work, and my grandparents were out in the back yard. Then I broke the lock of my mother’s safe, took out the bottle of 50 sleeping pills, and descend to the dark sheltered ledge in our basement, after having left a note to mother that I had gone on a long walk and would not be back for a day or so. I swallowed quantities and blissfully succumbed to the whirling blackness that I honestly believed was eternal oblivion. My mother believed my note, sent out searching parties, notified the police, and finally, on the second day or so, began to give up hope when she found that the pills were missing. In the meantime, I had stupidly take too many pills, vomited them, and came to consciousness in a dark hell banging my head repeatedly on the ragged rocks of the cellar in futile attempts to sit up and instinctively, call for help”.

elipse na narrativa de Esther, entre o acordar e seu descobrimento, é detalhada por Sylvia. Ambas engolem pílulas em exagero e retornam à consciência alguns dias depois. De acordo com a carta, é seu irmão que ouve os seus gemidos e chama a ambulância:

Meu irmão finalmente ouviu meus gritos fracos, ligou para a ambulância, e os dias seguintes foram um pesadelo de luzes piscando, vozes estranhas, agulhas grandes, e uma convicção avassaladora de que estava cega de um olho, e um ódio contra as pessoas que não me deixaram morrer, mas insistiram em me arrastar de volta ao inferno de uma existência sórdida e sem sentido (PLATH, 2017b, p. 656, tradução nossa)⁷³.

Os detalhes mais simples de seu relato são recriados em Esther, que também se aflige ao pensar estar cega, por exemplo. Enquanto o relato é apenas um recontar dos fatos, Sylvia Plath (re)constrói a cena em seu romance com tons de ironia, humor e até mesmo um certo lirismo. A partir da análise da mesma tentativa de suicídio em textos diferentes, evidenciamos a arte da escrita, e reescrita, de um mesmo evento em gêneros diferentes. Apesar de relatar com uma frieza incomum sua tentativa de suicídio, descrevendo cada cena com detalhes, a reconstrução no romance é ainda mais densa. Enquanto as demais tentativas ocupavam uma página ou menos, essa se estende por algumas mais. Ao contrário das demais, Esther não hesita, não há um “tipo errado de teto”, um receio de realizar o corte, uma pulsão que a impele para cima. Ela quer enganar sua consciência com as pílulas, mas antes que tome os comprimidos a sua mente está completamente decidida. Cada ato segue sem hesitação. Desse modo, podemos classificar este como o clímax do romance, o ponto auge de angústia – seja da personagem, que consegue caminhar em direção ao suicídio sem receios, seja de nós, enquanto leitores, que nos afligimos com a possibilidade de “sucesso” da tentativa.

Seguimos por um caminho tortuoso de tentativas: corte, enforcamento, afogamento, pílulas. Apesar de numerosas, selecionamos apenas as tentativas mais concretas de suicídio. Em outros momentos, Esther chega a dar indícios, mas nenhuma ação é tomada. Após mencionar as giletes guardadas em sua bolsa, e antes de sua tentativa no banheiro de casa, a personagem cogita a hipótese de alugar um quarto: “Devia haver uma pensão no meio daquelas casas de veraneio. Mas eu não trazia bagagem. Isso levantaria suspeitas. Além disso, em pensões sempre tem outra pessoa querendo usar o banheiro. Eu mal teria tempo de fazer a coisa

⁷³ Original: “My brother finally heard my weak yells, called the ambulance, and the next days were a nightmare of flashing lights, strange voices, large needles, and overpowering conviction that I was blind in one eye, and a hatred toward the people who would not let me die, but insisted rather in dragging me back into the hell of sordid and meaningless existence”.

e entrar na banheira, e alguém aparecia batendo na porta” (PLATH, 2014, p. 169). Timidamente a ideia começa a ser construída em sua mente, mas ainda não há ações. Ao visitar o túmulo do pai, ela para diante do mar, observando as ondas que quebravam violentamente: “Esperei, como se o mar pudesse decidir por mim. Outra onda quebrou aos meus pés, enfeitada de espuma branca, e o frio agarrou-se aos meus tornozelos com uma dor terrível. Covarde, minha pele crispou-se diante de uma morte como aquela” (PLATH, 2014, p. 171). O tipo da morte não é descrito, contudo, fica explícita a ideia de que ela esperava para atirar-se no mar revolto. Enquanto era levada de carro de um hospital psiquiátrico a outro, ela pensava nas pontes pelas quais passaria: “Logo ele cruzaria uma das pequenas pontes que passavam sobre o rio Charles, e eu abriria a porta sem pensar, me atiraria no meio dos carros e avançaria até a amurada. Bastaria um pulo e a água estaria sobre a minha cabeça” (PLATH, 2014, p. 207). Esther estava sentada entre a mãe e o irmão, ambos inclinados para a frente, impedindo que alcançasse as portas do carro.

Após tantas tentativas de suicídio, a pergunta volta a nos assombrar: o motivo, a causa, o porquê. Iludidos, cremos em superstições, assumimos a culpa, inventamos razões. Para Alvarez, o suicídio de Sylvia “foi uma tentativa de achar a saída de um beco de desespero em que sua própria poesia a encurralara” (ALVAREZ, 1999, p. 13), um exorcismo do eu:

Como sonâmbulos, ou como aquelas pessoas que antigamente se imaginava que tivessem sido possuídas por demônios, a vida deles está em outro lugar, seus movimentos são controlados de dentro de algum escuro e desconhecido centro. É como se o único objetivo real que tivessem fosse encontrar um pretexto adequado para dar fim às suas vidas. Assim, por mais convincentes que sejam as causas imediatas, as recompensas imaginárias e os estímulos acidentais que os levem enfim a cometer suicídio, o ato, bem-sucedido ou não, é em essência uma tentativa de exorcismo (ALVAREZ, 1999, p. 117).

Relembramos Esther e suas tentativas vãs de afogamento, o (sobre)viver era consequência da derrota. O demônio continuaria a possuí-la. Enquanto em tempos medievais os demônios eram os “culpados” pelas tendências suicidas e pela melancolia dos homens, hoje as “causas” carregam termos científicos e patologias: “A tendência ao suicídio é determinada pela personalidade, genética, infância e criação, alcoolismo ou uso de drogas, doença crônica e nível de colesterol” (SOLOMON, 2014, p. 241). Demos outros nomes para os demônios do interior. A ciência tomou o lugar da fé e criou espécies para as criaturas que atormentam o homem. Solomon comenta da necessidade de definir as causas: “Embora o discurso médico insista que sempre há uma conexão entre doença mental e suicídio, a mídia sensacionalista sugere muitas vezes que a doença mental não tem nenhuma grande participação em suicídios.

Definir causas para um suicídio nos deixa mais seguros” (SOLOMON, 2014, p. 25). Assim, adentramos as paredes assépticas dos hospitais, ouvimos os gritos vindo dos sanatórios, aguardamos o eletrochoque.

3.3.1 “Tratamentos”

O termo vem entre aspas propositalmente: “tratamento”. As aspas sugerem a dúvida, um questionamento, um ressentimento. O que era para ser uma busca pela cura beira a ideia de tortura. Não sabemos distinguir aquilo que era para amenizar a dor e aquilo que apenas a intensifica. A medicina parece perder os seus pilares e transforma o ser humano em mais um de seus experimentos. Em uma passagem breve pelo percurso histórico dos tratamentos para a melancolia, – hoje chamada de depressão –, achamos graça: Hipócrates acreditava na “bile negra”, e para reequilibrar os humores indicava mudanças na dieta, administração oral de mandrágoras e ervas (cf. SOLOMON, 2014, p. 273). Filotimo, no mundo pós-hipocrático, propôs que se colocasse um capacete de chumbo em seus pacientes “para que tivessem consciência de suas cabeças” (SOLOMON, 2014, p. 274), já que reclamavam sentir a cabeça leve, vazia. Já Crisipo de Cnido acreditava que o consumo maior de couve-flor seria a resposta para a depressão, e advertia o consumo de manjerição, pois poderia causar loucura. Filágrio preferia acreditar que a depressão estava relacionada à perda excessiva de esperma, receitando uma mistura de gengibre, pimenta, pomadas e mel para que se mantivesse o controle (cf. SOLOMON, 2014, p. 275). Em contrapartida, os antifilagrianos acreditavam que a depressão era consequência da abstinência sexual, ordenando aos pacientes que retornassem às suas atividades.

Com o advento do cristianismo, a melancolia tornou-se um afastamento do sagrado, a depressão era uma possessão demoníaca, representava o distanciamento do homem diante do amor e da misericórdia divina. Tomavam Judas como exemplo: o homem que cometeu suicídio por ser melancólico (cf. SOLOMON, 2014, p. 279). No século VI, “a Igreja finalmente estabelece leis contra o suicídio, e o único registro bíblico com que contava para sustentar seu argumento era uma interpretação especial do sexto mandamento: ‘não matarás’” (ALVAREZ, 1999, p. 64). É somente entre o final do século XVII e o início do XVIII que foram criadas teorias sobre a biologia da mente e suas disfunções. Os médicos propunham que para curar as formas mais graves de melancolia seria preciso, muitas vezes, causar grande dor física para distrair os pacientes das dores em suas mentes (cf. SOLOMON, 2014, p. 295). Por fim, foi o

médico W. Griesinger quem declarou que as doenças mentais se localizavam no cérebro e, partindo desse princípio, iniciaram as autópsias no cérebro humano.

Na linha temporal apresentada, percorremos a “evolução” da medicina: da couve-flor às autópsias. Veremos agora, a partir dos depoimentos de Esther – que compactuam com aqueles de Sylvia –, como a medicina atual lida com a depressão e as tendências suicidas do indivíduo. Em gradação, abordaremos quatro “fases” que compõem o “tratamento”⁷⁴: primeiro a experiência com os médicos, sejam psiquiatras ou psicólogos; em sequência, os medicamentos receitados para controlar o doente; o internamento em hospitais psiquiátricos e, por fim, o “tratamento” de eletrochoque como a alternativa final diante da situação do paciente. Para tanto, assim como nos demais capítulos, nos pautaremos nos trechos selecionados na tabela biográfica para compor as análises que seguem. Além do tópico “tratamento”, também recorreremos aos tópicos: médicos e internamento. Mantendo a organização, partiremos dos momentos descritos em *RV* para, se possível, estabelecer relações com os demais gêneros.

Ao considerarmos Esther uma jovem “depressiva”, veremos que tudo se inicia quando ela não consegue mais ler ou dormir. A personagem comenta o caso com uma colega e é aconselhada a procurar um médico: “Ele vai poder te ajudar mais do que eu”, diz a colega, “Olhei para o que ela tinha acabado de escrever, mas não consegui ler. Doutor Gordon – disse Teresa. – É um psiquiatra” (PLATH, 2014, p. 142). O primeiro tópico de análise, portanto, é a referência aos médicos nos textos plathianos. Em ordem cronológica, vemos a primeira referência à psiquiatria no romance através da fala de uma amiga. Em novembro de 1952, Sylvia Plath escreveu em seu diário: “Com quem posso conversar? Pedir conselhos? Ninguém. Um psiquiatra é o Deus da nossa era. Mas custa dinheiro. E não aceitarei conselhos mesmo querendo” (PLATH, 2017a, p. 180). A recusa que demonstra Plath resvala em Esther, que também se nega a acreditar na ajuda do profissional. Em janeiro de 1953, vemos a cena anterior relatada em *RV* ser comentada em seus diários: “Eddie respondeu minha última carta sincera dizendo que achava melhor eu procurar um tratamento psiquiátrico para buscar a origem dos meus problemas terríveis” (PLATH, 2017a, p. 184). Seja por Eddie, seja por Teresa, ambas são aconselhadas a procurar ajuda médica para seus problemas psicológicos.

Para que o tratamento para a depressão seja mais eficaz, Solomon comenta: “Há duas modalidades principais de tratamento para a depressão: psicoterapias, que lidam com as

⁷⁴ Denominamos “fases” por ser possível encontrar uma linha gradativa nos tratamentos retratados no romance. Essa gradação, contudo, não ocorre a partir de uma justificativa médica ou psicológica; apenas a ordenamos de acordo com a narrativa. Os tratamentos também não englobam todo e qualquer depressivo: cada caso é único e seu tratamento variará conforme o paciente e o médico escolhido.

palavras, e terapias de intervenção física, que incluem os cuidados farmacológicos e o eletrochoque ou terapia eletroconvulsiva” (SOLOMON, 2014, p. 97). As duas modalidades devem ser administradas igualmente, apesar de, hoje em dia, a medicação ter muito mais destaque: “Mas é terrivelmente perigoso pôr a psicoterapia em segundo plano” alerta Solomon, “A terapia permite ao paciente entender o novo eu que ele adquiriu com a medicação e aceitar a perda do eu que ocorreu durante um colapso” (SOLOMON, 2014, p. 100). Em passos iniciais, Esther vai a um consultório e a acompanhamos em seu primeiro contato com o médico:

– Que tal me contar o que você acha que está errado?

Desconfiada, deixei as palavras rolaem dentro da minha cabeça, como pedrinhas redondas e polidas que de uma hora para outra pudessem desenvolver garras e se transformar em alguma outra coisa.

O que eu *achava* que estava errado?

Aquilo dava a entender que nada *realmente* estava errado, eu só *achava* isso. Numa voz desanimada e monótona – para mostrar que eu não tinha me impressionado com sua aparência ou sua foto de família –, contei ao dr. Gordon a minha dificuldade para dormir, comer e ler. Não falei da minha caligrafia, que era o que mais me incomodava de tudo (PLATH, 2014, p. 146).

Seja pela ênfase em determinadas expressões utilizadas pelo médico, seja pelo tom com que Esther responde à suas perguntas, torna-se evidente que a personagem não sente confiança nas palavras do médico que, supostamente, lhe traria conforto. Essa atitude é comentada por Solomon, partindo de sua própria experiência: “Tornei-me inacreditavelmente reservado com psiquiatras mesmo quando estou me sentindo totalmente arrasado. Sento-me reto na poltrona e não choro. Eu me retrato com ironias e uso humor negro num estranho esforço para encantar os que me tratam, gente que na verdade não deseja ser conquistada” (SOLOMON, 2014, p. 101-102). Torna-se irônico ou, por outro lado, extremamente sincero, da parte de Solomon, colocar as psicoterapias com tanto destaque e, ao mesmo tempo, confessar a sua própria atitude frente aos profissionais. Há uma necessidade de buscar ajuda, encontrar em terceiros um consolo e, ao mesmo tempo, o paciente sente-se inseguro quando preso entre as quatro paredes de um consultório. Sobre esse impasse Sylvia Plath escreve em seu diário em 1956 (três anos após a sua tentativa de suicídio): “Um medo mórbido: que reclame demais. Ao doutor. Vou ao psiquiatra esta semana, só para encontrá-lo, confirmar que está lá. E, ironicamente, sinto que preciso dele. Preciso de um pai. Preciso de uma mãe. Preciso de um ombro mais velho e sábio onde chorar” (PLATH, 2017a, p. 232). Ao mesmo tempo que teme a presença do psiquiatra, ela clama por uma companhia que possa compreender seus medos.

Em contrapartida, o comportamento de Esther não se altera nas consultas seguintes. Questionada como estava indo na semana, responde: “Igual”, e Gordon repete: “Igual? – Ele levantou uma sobrancelha, como se não acreditasse em mim” (PLATH, 2014, p. 151). Reservada, como comenta Solomon, ela se recusa a expurgar seus males. Até o momento em que, totalmente desacreditada, passa a mentir: “Como é que você está se sentindo?”, questiona Gordon, “Tudo bem”, responde Esther, “Era mentira, eu estava péssima” (PLATH, 2014, p. 162). Vale a ressalva de que todos esses episódios ocorreram antes da tentativa de suicídio (por ingestão de pílulas) da personagem. A primeira sessão de eletrochoque ocorre, também, antes da tentativa. É somente após ser encontrada no porão que Esther é internada e é tratada com insulina e mais eletrochoques. Alteramos a ordem narrativa para melhor delimitarmos uma linha gradativa dos estágios de tratamentos para a depressão.

O segundo estágio, como o próprio Solomon mencionou ao apresentar as duas formas principais de tratamento, são as terapias de intervenção física. No caso, mencionaremos agora o tratamento através de medicamentos. De acordo com Jamison, o tratamento mais eficaz para melancolia e prevenção do suicídio advém do terceiro elemento da tabela periódica, o lítio: “tem sido usado desde 1949 para estabilizar variações perigosas de humor e comportamentos instáveis associados à doença maníaco-depressiva, e, pelos europeus principalmente, para prevenir depressões recorrentes” (JAMISON, 1999, p. 239, tradução nossa)⁷⁵. A justificativa para a eficácia do lítio é devida à sua capacidade de elevar o nível de serotonina no cérebro, influenciando nos humores, diminuindo comportamentos agressivos, agitações e impulsividade. Contudo, mais facilmente administrável que lítio, são receitadas medicações novas normalmente utilizadas para tratar transtornos de humor e, também, novos tipos de antidepressivos: “Esta facilidade na prescrição se deve em grande parte para o bem, embora seja mais provável que drogas altamente eficazes e baratas como o lítio – que, na verdade, geralmente *não* é tão difícil de prescrever ou monitorar adequadamente – sejam contornadas por outros, por medicamentos comercializados” (JAMISON, 1999, p. 241, tradução nossa)⁷⁶. Essa troca constante de medicação – os diferentes tipos e nomes a serem receitados –, faz com que o paciente se sinta um “alvo para dardos” (SOLOMON, 2014, p. 114).

Sendo atingido frequentemente por diferentes drogas, o paciente aguarda um resultado, contudo, “os antidepressivos levam um longo tempo para provocar mudanças palpáveis. Só

⁷⁵ Original: “It has been used since 1949 to stabilize the dangerous mood swings and erratic behavior associated with manic-depressive illness and, by Europeans particularly, to prevent recurrent depressions”.

⁷⁶ Original: “This ease of prescription is largely to the good, although it makes it more likely that highly effective and relatively inexpensive drugs such as lithium – which, in fact, is generally not that difficult to prescribe or monitor properly – will be bypassed for other, better-marketed drugs”.

após um período de duas a seis semanas os pacientes deprimidos sentem qualquer resultado significativo pela mudança de seus níveis de neurotransmissores” (SOLOMON, 2014, p. 107). Não veremos na narrativa de Plath uma referência explícita ao uso de medicamentos. É somente quando atinge o terceiro estágio, o internamento em clínicas e hospitais psiquiátricos, que o uso de medicamentos é mencionado – ainda que de forma breve. Logo após ter sido encontrada de sua tentativa de suicídio por ingestão de remédios, Esther é levada para o primeiro hospital psiquiátrico onde ficará internada. No decorrer da narrativa, é transferida para uma outra clínica, particular. Em seu livro sobre a depressão, Solomon alega nunca ter sido internado, mas comenta algumas das características do internamento: “Geralmente, no hospital os pacientes tomam medicamentos e/ou recebem eletrochoques. Mas a parte do efeito curativo vem da própria hospitalização: a atenção continuada da equipe, os métodos para protegê-los de seus impulsos suicidas” (SOLOMON, 2014, p. 115). Ao contrário do que aparece na narrativa de Sylvia Plath, o autor ressalta que a hospitalização não deve servir como a última opção: “é um recurso como outro qualquer e deve ser explorado quando necessário, se seu seguro de saúde assim permite” (SOLOMON, 2014, p. 115).

Após a tentativa de suicídio, Esther permanece internada tanto para terminar de tratar dos ferimentos causados pelo porão, quanto para ter um acompanhamento psicológico mais atento e evitar novas tentativas. Em um dos primeiros momentos em que descreve as enfermeiras em seu quarto, parecemos rever a cena de suas conversas com o seu psiquiatra:

Todos tinham sorrisos brilhantes e artificiais. Eles se agruparam ao pé da minha cama.

– E como você está se sentindo esta manhã, senhorita Greenwood?

Tentei descobrir qual deles tinha dito aquilo. Odeio falar para grupos de pessoas.

Normalmente escolho uma pessoa e me foco nela, mas aí fico achando que os outros estão me encarando e se sentindo excluídos. Também odeio gente que pergunta como você está e, mesmo sabendo que você está na pior, espera que você responda “tudo bem”.

– Estou péssima (PLATH, 2014, p. 198).

Para Jamison, o processo de internamento “é geralmente tanto assustador quanto reconfortante para pacientes suicidas” (JAMISON, 1999, p. 238, tradução nossa)⁷⁷. Para Esther, o processo beira o insuportável. A vigilância constante por médicos ou enfermeiras a incomoda, as pessoas ao redor também. As refeições são ruins, os tratamentos não parecem lhe fazer efeito algum. De início, é receitado para Esther insulina, o que não faz com que se sinta melhor. Em

⁷⁷ Original: “is generally both frightening and reassuring to suicidal patients”.

uma conversa com Valerie, uma colega do hospital, ela comenta: “Que sorte a sua – disse Valerie. – Você está tomando insulina”, e ela responde, “Não acontece nada”, e segue para si mesma:

Mas eu nunca tinha reação alguma. Só ficava cada vez mais gorda. Já estava cabendo nas roupas frouxas que minha mãe havia comprado, e quando olhava para minha barriga roliça e meus quadris largos eu pensava que era até bom que a sra. Guinea não tivesse me visto assim, porque parecia que eu estava esperando um bebê (PLATH, 2014, p. 215).

O inchaço causado pela insulina a incomoda. Sabemos, pelos resquícios dos diários e cartas de Sylvia Plath, de sua vaidade. O fato de engordar a entristece e diminui sua esperança de ver alguma melhora com o tratamento escolhido. O mesmo fato também é recriado no conto “Tongues of Stone”, já muitas vezes comparado em análises anteriores. A personagem também está internada em um hospital psiquiátrico e recebe doses de insulina: “Mas ela foi pega no pesadelo do corpo, sem uma mente, sem nada, apenas a carne sem alma que engordava com a insulina e amarelava o bronzeado” (PLATH, 2008, p. 274, tradução nossa)⁷⁸. As personagens de Plath incomodam-se com o deformar do corpo pelos medicamentos. Enquanto a aparência deformada de Esther após a tentativa de suicídio é retratada, principalmente, pela cena do espelho⁷⁹, no conto, Plath mais uma vez recorre ao lírico para descrever as angústias de sua personagem:

Ela sentiu a inevitável corrupção de sua carne que amarelava e amolecia de hora em hora. Imaginou o lixo se acumulando nela, inchando-a com venenos que apareciam na escuridão de seus olhos quando ela olhou para o espelho, odiando a face morta que a cumprimentou, o rosto sem mente com uma cicatriz roxa e feia na bochecha direita que a marcava como uma letra escarlate (PLATH, 2008, p. 276, tradução nossa)⁸⁰.

No conto também há um espelho que reflete uma “face morta”, mas o momento do reconhecimento, diferentemente do romance, não é descrito. Como Esther, ela também rejeita a sua imagem refletida, sua pele ficando cada vez mais amarelada e inchada pelas doses de

⁷⁸ Original: “*But she was caught in the nightmare of the body, without a mind, without anything, only the soulless flesh that got fatter with the insulin and yellower with the fading tan*”.

⁷⁹ A cena do espelho foi analisada no segundo capítulo, no subtópico sobre melancolia e depressão a partir de *O sol negro* de Julia Kristeva.

⁸⁰ Original: “*She felt the subtle slow, inevitable corruption of her flesh that yellowed and softened hour by hour. She imagined the waste piling up in her, swelling her full of poisons that showed in the blank darkness of her eyes when she stared into the mirror, hating the dead face that greeted her, the mindless face with the ugly purple scar on the left cheek that marked her like a scarlet letter*”.

insulina. Como evidenciado anteriormente, o conto segue pelo lirismo em busca de encontrar metáforas que representem a situação de angústia e desespero em que se encontra a personagem. Escrito anos antes do romance (1955), e retomado durante vários momentos no decorrer deste trabalho, podemos elencar “Tongues of Stone” como um dos principais textos que fundamentaram Plath na escrita de *A Redoma de Vidro*.

Ainda internada, recorremos, novamente, à figura dos médicos a afligir a personagem. Em uma comparação breve, veremos como a descrição dos médicos por Esther se assemelha ao modo como são descritos os momentos de internamento na peça *4.48 Psychosis* (1999), de Sarah Kane, referência da epígrafe que abre o capítulo atual. Em uma forma teatral completamente distorcida, não temos descrições dos personagens, cenários ou indicações de movimentos para aquele que encena. A peça assemelha-se mais a um longo poema, o lirismo quebra as estruturas formais e recolora as palavras de Kane com o tom da angústia. No desenvolver da peça, descobrimos que a personagem⁸¹ se encontra em um hospital psiquiátrico por uma tentativa falha de suicídio por ingestão de remédios. Anos mais tarde daquele retratado por Plath em seu romance, vemos em Kane os mesmos incômodos que Esther sente com os médicos e seus tratamentos. Em determinado momento de seu internamento, irritada com a vigilância médica, Esther comenta: “médicos haviam se aproximado e se apresentado a mim. ‘Eu sou o doutor Fulanodetal, eu sou o doutor Fulanodetal’. Alguns eram tão jovens que não podiam ser médicos de verdade. Um deles tinha um nome esquisito tipo dr. Sífilis” (PLATH, 2014, p. 200). Comparemos, agora, com a descrição da personagem de Kane em uma situação muito similar:

Dr. Isso e Dr. Aquilo e Dr. Queéisso que estava só passando e pensou em entrar pra dar uma zoada também. Queimando em um túnel quente de desânimo, minha humilhação completa conforme eu tremo sem razão e tropeço nas palavras e não tenho nada a dizer sobre a minha ‘doença’ que de qualquer forma significa saber que não há qualquer razão em nada porque eu vou morrer. E eu travada por aquela sua voz psiquiátrica da razão que me diz que existe uma realidade objetiva na qual meu corpo e mente estão juntos. Mas eu não estou aqui e nunca estive. Dr. Isso faz uma anotação e Dr. Aquilo tenta um murmúrio simpático. Me observando, me julgando, cheirando o fracasso aleijado vazando da minha pele, meu desespero arranhando e um pânico devorador me encharcando enquanto eu pasmo horrorizada diante do

⁸¹ Não é possível identificar o gênero do personagem na peça. Não há marcas ou indicações que revelem nem mesmo a quantidade de personagens a participar das cenas (ou mesmo indicações de início ou fim de cenas). Manteremos aqui a flexão para o feminino, já que a peça se assemelha muito à própria experiência de Kane em uma tentativa de suicídio falho e sua estadia em um hospital psiquiátrico. A própria peça foi escrita justamente em seu período de internamento, recontando o modo da tentativa e anunciando a tentativa (final) que se seguiria pouco tempo depois de finalizar a peça.

mundo e me pergunto por que todo mundo está sorrindo e me olhando com um segredo entendimento da minha dolorosa vergonha (KANE, 2017, p. 10).

O modo como se referem aos médicos reflete a total contradição das personagens diante da situação com que são obrigadas a lidar. Quando Esther chama o médico de “Fulanodetal” ou quando Kane escreve “Dr. Isso”, “Dr. Aquilo” e “Dr. Queéisso”, estão ambas, de uma forma sutil e irônica (não tão sutil em Kane), ridicularizando a medicina e seus profissionais. Até mesmo porque, vistas como “alvo de dardos”, estão cansadas da busca incessante por uma cura que não existe. Não conseguem mais aguardar por um próximo tratamento, uma nova medicação, mais uma sessão de eletrochoque. São os experimentos a serem observados pelos médicos que passam, constantemente, com “sorrisos brilhantes e artificiais” e questionam como está o dia mesmo sabendo da resposta negativa.

Por mais irônico que possa parecer, o suicídio em hospitais psiquiátricos não é tão incomum como se deveria imaginar. A vigilância constante, muitas vezes, apenas influencia esse comportamento. Jamison comenta sobre o fato: “Uma razão comum para a admissão em hospitais psiquiátricos é ter tentado cometer suicídio, e a tentativa é, como temos visto, o melhor prenunciador do suicídio subsequente. Um risco substancial de suicídio é também uma das poucas razões pelas quais as pessoas podem ser hospitalizadas involuntariamente” (JAMISON, 1999, p. 149-150, tradução nossa)⁸². Sarah Kane é um desses casos. Internada em um hospital psiquiátrico devido a uma tentativa falha de suicídio por ingestão de remédios, Kane aguarda um intervalo entre enfermeiras para esconder-se no banheiro, retirar os cadarços dos sapatos e se enforcar. Esther comenta, ao caminhar pelo hospital, a cena de uma mulher sendo arrastada pela enfermeira e gritando: “eu vou pular da janela, eu vou pular da janela, eu vou pular da janela” (PLATH, 2014, p. 159). Depois, toma mais tempo para olhar os demais internos e os enxerga como bonecos, pálidos e inexpressivos: “seus rostos eram meio parecidos, como se eles tivessem passado muito tempo numa prateleira, longe do sol, sob camadas de poeira fina e pálida” (PLATH, 2014, p. 158). O “tratamento” carrega a incerteza de sua eficácia com suas aspas, novamente.

Como levantado por Jamison – e ressaltado por Alvarez e Solomon –, uma pessoa que já tentou cometer suicídio tem ainda mais chances de tentar novamente. Por isso, quando os pacientes “suicidas” são internados, a vigilância é rigorosa. As janelas de seus quartos

⁸² Original: “A common reason for admission to a mental hospital is having attempted suicide, and attempted suicide is, as we have seen, the single best predictor of subsequent suicide. A substantial risk of suicide is also one of the few reasons people can be held in hospitals involuntarily”.

normalmente são inquebráveis e não abrem, qualquer fio elétrico é mantido à distância, assim como objetos cortantes (ou que possibilitem algum tipo de mutilação) ou drogas. A vigilância é severa: “Nas observações feitas a cada um, os pacientes são continuamente observados e acompanhados por um membro da equipe até mesmo quando o paciente está tomando banho ou usando o banheiro. A proximidade física é mantida perto, às vezes não mais do que o comprimento de um braço” (JAMISON, 1999, p. 150, tradução nossa)⁸³. Além disso, dependendo dos riscos de novas tentativas de suicídio, os pacientes são submetidos a checagens a cada cinco, quinze ou trinta minutos.

O internamento de Esther não dá resultados. As paredes assépticas se tornam mais uma “câmara de tortura”: “uma sucessão de erros sem remissão em cada passo do caminho eu caí/O desespero me impele para o suicídio Angústia que os médicos não conseguem curar Nem se importam em entender” (KANE, 2017, p. 40). Ao concluir a discussão sobre o tema, Jamison ressalta: “Hospitais podem providenciar um santuário e cuidados médicos, eles podem salvar a vida de muitos que são suicidas. Mas eles não conseguem salvar a todos” (JAMISON, 1999, p. 153, tradução nossa)⁸⁴. Sarah Kane não foi salva. Sylvia Plath aguardou a próxima década. Esther, não tendo melhoras, ouve sua próxima sentença: “O doutor Gordon acha que você não teve melhora alguma. Ele acha que você devia passar por um tratamento de choque na clínica dele em Walton” (PLATH, 2014, p. 152). O último estágio são as sessões de eletrochoque. Popularmente conhecida como eletroconvulsoterapia (ECT), é, até hoje, reconhecido como o “tratamento físico para a depressão mais bem-sucedido” (SOLOMON, 2014, p. 116). Enquanto os antidepressivos alcançam 50% de eficácia, a ECT pode chegar de 75% a 90%. Ainda de acordo com o autor, o tratamento é mais indicado para aqueles com tendência suicida por ter uma ação rápida e alto índice de eficácia. Além disso, mulheres grávidas, doentes e idosos também podem usufruir da técnica, “já que não apresenta os efeitos colaterais sistêmicos ou problemas de interação com drogas da maioria dos medicamentos” (SOLOMON, 2014, p. 116). Solomon explica o procedimento:

Depois de o paciente ser ligado a monitores, atendentes médicos passam um gel em suas têmporas e aplicam os eletrodos. O tratamento pode ser unilateral, apenas no lado não dominante do cérebro (geralmente para o cérebro direito) – que é a estratégia inicial preferida –, ou bilateral. O eletrochoque unilateral tem menos efeitos colaterais, e pesquisas recentes mostram que, em doses

⁸³ Original: “In one-to-one observation, the patient is continuously watched and accompanied by a staff member even when the patient is showering or using the toilet. The physical proximity is kept close, sometimes no further than arm’s length”.

⁸⁴ Original: “Hospitals can provide sanctuary and medical care, they can save the lives of many who are suicidal. But they cannot save everyone”.

altas, é tão eficaz quanto o tratamento bilateral. O médico que administra o tratamento também escolhe entre estímulo de impulsos breves, que introduz convulsões com efeitos colaterais menores. Aplica-se então uma anestesia geral intravenosa de curta duração, que colocará o paciente completamente fora do ar por cerca de dez minutos, e um relaxante muscular para prevenir espasmos físicos (o único movimento durante o tratamento é um ligeiro torcer dos dedos dos pés – diferente da TEC da década de 1950, em que as pessoas se debatiam e se feriam). O paciente é conectado a uma máquina EEG e a um eletrocardiograma (ECG), de modo que seu cérebro e seu coração sejam monitorados o tempo todo. A seguir, um choque de um segundo causa uma convulsão na têmpora e no vértice do cérebro que geralmente se estende por trinta segundos – período suficientemente longo para mudar a química do cérebro, mas não para queimar a massa cinzenta (SOLOMON, 2014, p. 116).

Quanto mais adentramos os detalhes do tratamento, mais parecemos estar a ler uma técnica de tortura utilizada no período medieval para a caça às bruxas, por exemplo. Tendo um problema físico grave, é comum lermos relatos de cirurgias extremamente invasivas e agonizantes. Contudo, falamos aqui de tendências suicidas, do mal-estar do eu em seu mais íntimo, de angústia. Mudamos a química cerebral do ser humano em uma tentativa de adequá-lo ao padrão vigente, em busca de uma “salvação” dos males que o afligem. As sessões se repetem, de acordo com Solomon: “a maioria das pessoas que recebe eletrochoque tem dez ou doze sessões durante cerca de seis semanas” (SOLOMON, 2014, p. 116). Sylvia Plath descreve em seu romance apenas duas e já nos sentimos enjoados diante da cena. Deitada na cama, a enfermeira retira seu relógio e os grampos de seu cabelo. O médico, Gordon, puxa uma máquina do armário enquanto uma das enfermeiras lambuzam suas têmporas com uma “pasta fedorenta”:

Quando ela se debruça sobre mim para alcançar o lado da minha cabeça que estava mais perto da parede, seus peitos enormes tapam o meu rosto como uma nuvem ou um travesseiro. Um vago odor medicinal emanava de seu corpo.

– Não se preocupe – sorriu a enfermeira. – Todo mundo fica morrendo de medo na primeira vez.

Tentei sorrir, mas minha pele tinha ficado dura como um pergaminho.

O dr. Gordon colocou duas placas de metal nas minhas têmporas, prendeu-as com uma tira que apertava a minha testa, e me deu um fio para morder.

Fechei os olhos.

Houve um breve silêncio, como uma respiração suspensa.

Então alguma coisa dobrou-se sobre mim e me dominou e me sacudiu como se o mundo estivesse acabando. Ouvi um guincho, *iiii-ii-ii-ii*, o ar tomado por uma cintilação azulada, e a cada clarão algo me agitava e moía e eu achava que meus ossos se quebrariam e a seiva jorraria de mim como uma planta partida ao meio (PLATH, 2014, p. 160-161).

A cena é construída a partir dos olhos assustados de uma jovem. Esther não fala, ela apenas observa e conta os movimentos dos médicos ao seu redor. Minutos antes do primeiro

choque, o mundo, assim como ante a redoma e a figueira, silencia. O silêncio, mais uma vez, abrindo as portas da angústia e, no caso, do medo. A descrição dos choques é tão dolorosa quanto suas tentativas de suicídio. A diferença é que Sylvia Plath não escolhe mais ser irônica ao recriar a cena. A angústia da sua personagem resplandece em uma linguagem seca, perdeu-se a “graça”, mesmo aquela do sorriso amarelado, das palavras de Esther. Há uma necessidade, por parte da autora, de reforçar o medo do paciente e uma ideia de tortura, que envolvia o tratamento na época. O relato de Esther destoa muito da explicação metódica que faz Solomon do procedimento. Relembramos da medicina dos séculos XVII e XVIII, a impor dor física a seus pacientes em busca de diminuir suas dores mentais. Vale a ressalva de que essa primeira experiência teve falhas, como veremos adiante, quando Esther vai para uma segunda clínica. Contudo, permanece-nos, mesmo na experiência seguinte do tratamento, que o procedimento é mais um castigo do que uma cura: “Fiquei me perguntando o que é que eu tinha feito de tão terrível” (PLATH, 2014, p. 161), questiona Esther ao final de seu relato. Assim como outros eventos da vida de Sylvia Plath, as sessões de eletrochoque também aparecerão em demais textos da autora. Em seu diário, ela menciona a necessidade de escrever sobre a experiência: “Queria escrever uma descrição detalhada do tratamento de choque, curta, densa, explosiva, sem um pinga de sentimentalismo pudico” (PLATH, 2017a, p. 247). Dois anos depois, Sylvia escreve o conto “Johnny Panic and the Bible of Dreams”, e reconta o procedimento de forma muito similar a Esther em RV. A personagem do conto, deitada em uma maca branca, inicia o relato com a enfermeira a prepará-la para o tratamento: ela retira seu relógio, anéis e grampos de cabelo; em seguida, deixa-a nua e espalha uma substância em suas têmporas, a “pasta fedorenta”, conforme também descreve Esther.

Diferentemente do romance, o conto segue para uma representação fantasiosa do procedimento, tal qual um ritual pagão. A personagem vê, nos quatro cantos da sala, cinco falsos padres em roupas brancas de cirurgião. Eles se prostram em seus lugares: “um em minha perna esquerda, um em minha perna direita, um no meu braço direito, um no meu braço esquerdo. Um atrás da minha cabeça na caixa de metal, onde eu não consigo ver” (PLATH, 2008, p. 171, tradução nossa)⁸⁵ e iniciam um canto. O sinal é dado e a máquina lança sua carga elétrica sobre o corpo da personagem: “No momento em que eu penso estar mais perdida, o rosto de Johnny Panic aparece como um lustre de luzes no teto. Eu estou tremendo como uma folha nos dentes da glória. A sua barba é relâmpago. Relâmpago em seus olhos. Suas palavras

⁸⁵ Original: “one of my left leg, one of my ritght leg, one of my right arm, one of my left. One behind my head at the metal box where I can’t see”.

dão descargas elétricas sobre o universo e o iluminam” (PLATH, 2008, p. 171-172, tradução nossa)⁸⁶. Com o ligar da máquina, a figura do Johnny Panic aparece e ilumina todos ao seu redor. Plath transforma o procedimento em um ritual para encontrar uma espécie de força divina para sua salvação. Nas últimas linhas da narrativa, a “salvação” se torna mais um reflexo da dor e a ira de um deus cruel: “Seu amor é o salto do vigésimo andar, a corda na garganta, a faca no coração” (PLATH, 2008, p. 172, tradução nossa)⁸⁷. A dor é o meio pelo qual a figura divina busca salvar seus fiéis – ou o meio pelo qual a medicina busca tratar os seus “doentes”.

Contrário ao que comenta Solomon, a eficácia aqui não existe. Suas respostas continuarão sendo “me sinto igual”, “igual” a cada visita dos médicos e enfermeiras. Em uma menção breve, Solomon ressalta que o procedimento “provoca distúrbio da memória a curto prazo e pode afetar a memória de longo prazo. Os distúrbios são geralmente temporários, mas alguns pacientes têm encontrado lacunas permanentes na memória” (SOLOMON, 2014, p. 117). Os efeitos colaterais, comumente relacionados à prescrição de determinado medicamento, tais como enjoos ou dores de cabeça, atingem aqui um tom mais grave. Em busca de uma nova química para o cérebro, corre-se o risco de se apagar, para sempre, partes da memória do paciente.

Assim como Andrew Solomon, Jamison elege o tratamento como o mais eficaz, principalmente para pacientes com tendências suicidas. A autora ainda menciona a “visão negativa” que acompanha o tratamento: “Isso se deve em parte à cobertura altamente negativa da mídia sobre ECT (algumas das quais eram claramente justificáveis várias décadas atrás, quando o abuso de tratamentos por eletrochoque era excessivo) e em maior parte pela disponibilidade e facilidade de usos de tratamentos alternativos para a depressão” (JAMISON, 1999, p. 250-251, tradução nossa)⁸⁸. Talvez Sylvia tenha sido apenas mais uma vítima de um médico irresponsável e uma técnica ainda em passos iniciais de desenvolvimento. Com a tecnologia avançada, estão sendo desenvolvidas novas técnicas. Porém, apesar de a medicina evoluir em busca de um método que não fira, ainda mais, os depressivos, o método ainda soa invasivo além do limite. A “alteração química”, assim como fazem os medicamentos, muitas vezes transforma o ser humano naquilo que ele não é. Encaixamos o indivíduo em formas pré-

⁸⁶ Original: “*At the moment I think I am most lost the face of the Johnny Panic appears in a nimbus of arc lights on the ceiling overhead. I am shaking life a leaf in the teeth of glory. His beard is lightning. Lightning in his eye. His word charges and illuminates the universe*”.

⁸⁷ Original: “*His love is the twenty-story leap, the rope at the throat, the knife at the heart*”.

⁸⁸ Original: “*This is due in part to the highly negative media coverage of ECT (some of which was clearly justified several decades ago, when abuses of shock treatments were rampant) and in larger part to the availability and ease use of alternative treatments for depression*”.

moldadas e o drogamos com a pílula da felicidade, alegria, vontade de viver. Qual é o ponto determinante que separa a medicina (farmacologia, psiquiatria) do livre-arbítrio do eu?

Andrew Solomon traz o relato de uma pessoa que foi submetida ao tratamento: “Você se sente um Frankenstein” (SOLOMON, 2014, p. 117), comenta (aproveitando a metáfora, lembramos que Victor Frankenstein se arrependeu do abuso da ciência, renegou seu monstro, definhou em remorso). O trauma, além de afetar o paciente, afeta também a família. Em um outro relato, a pessoa diz: “Tenho visto funcionar. Mas a ideia de perder lembranças preciosas de meus filhos e de minha família... Sabe, não tenho nem pais nem marido. Quem *encontrará* essas lembranças para mim? Quem me contará sobre elas?” (SOLOMON, 2014, p. 117). O questionamento ecoa, novamente: qual é o ponto limite da medicina? Vemos o mesmo terror se repetir em Esther quando deve repetir o procedimento em uma nova clínica. Todos os dias ela aguarda o seu café da manhã porque sabe que é necessário estar em jejum para as sessões. Em um determinado dia, o café da manhã não vem. Em pânico, aos gritos, é levada para a sala dos eletrochoques:

A dra. Huey me ajudou a subir na cama e me deitou de costas.

– Fala comigo – eu disse.

A dra. Huey começou a falar em voz baixa e calma, passando a pomada nas minhas têmporas e encaixando os pequenos eletrodos nos dois lados da minha cabeça. – Vai ficar tudo bem, você não vai sentir nada, basta morder isso... – Ela colocou algo na minha boca e, em pânico, eu mordi – e a escuridão me apagou como giz sobre um quadro negro (PLATH, 2014, p. 239).

O relato é mais curto que o anterior. Rapidamente a pomada é passada em suas têmporas e, logo em seguida, a personagem é tomada pela escuridão. A ideia de um giz sobre um quadro negro retoma o som agudo dos choques a passar pelo seu corpo: *iiii-ii-iii-ii*. Em 1956, tendo já sofrido muitos tratamentos por eletrochoque, Sylvia Plath anota em seu diário: “Pensei na descrição do tratamento de choque na noite passada: o sono mortífero de sua loucura, e o café da manhã que não veio, os pequenos detalhes” (PLATH, 2017a, p. 247), muito provavelmente retomando a mesma cena retratada em *RV* por Esther em seu segundo tratamento. Bem como a criatura de Frankenstein ganha vida após a voltagem elétrica, os eletrochoques a trazem de volta à vida: “a inevitável descida ao salão subterrâneo, acordar num mundo novo, sem nome, renascer, mas não de mulher” (PLATH, 2017a, p. 247). A criatura feita de retalhos de mortos não era mais homem, não era mais mulher, era um *monstro* renascido. Sylvia, renascida, é “Lady Lazarus”, a “morta-viva”, uma atriz para o próximo show de horrores do renascimento.

Da mesma forma que, ao tratar do internamento, Jamison ressalta seu lado negativo, como a taxa de suicídios dentro de clínicas, ela também faz a ressalva aqui: “Medicamentos, hospitalizações e ECT salvam muitos, mas não significa que salvam todos. Psicoterapias ou um forte relacionamento terapêutico com um médico podem fazer toda a diferença no fato de alguns pacientes viverem ou morrerem” (JAMISON, 1999, p. 252, tradução nossa)⁸⁹. Ao cometer o seu suicídio final, Plath deixa sobre a mesa o telefone de seu psiquiatra. Ao mesmo tempo, foi justamente após o contato com a psiquiatria, internamento e tratamentos, que Esther deu início às tentativas de autoaniquilamento. A corda é sempre bamba, como alerta Jamison. Muitas vidas são salvas, mas outras não. O tratamento, em sua eficácia de 75% ou 90%, ainda mantém um grande número fora das estatísticas. Os números talvez carreguem significados alterados, favorecendo tal ou qual lado. Cada pessoa é um caso único e mantemos todas em uma grande gaveta de “salvos” ou “mortos”.

Não pretendemos aqui “defender” o suicida, recusar tratamentos ou maldizer a psiquiatria⁹⁰. Acreditamos na sua eficácia em determinados casos, porém ressaltamos o seu mal em outros. Sylvia Plath e Sarah Kane, por exemplo, foram mais “vítimas” do que “pacientes”. A medicina nunca acertou o valor mais alto no seu alvo de dardos. Kane morreu trancada entre as paredes de um hospital, Plath manteve sempre a morte como companhia. Por mais que os médicos atirassem seus dardos incessantemente, talvez não houvesse premiação ao final de qualquer maneira. A morte lhes compunha o todo. A substância lodosa do eu já estava ferida desde o início. Não podemos abrir o tórax e procurar pelo verme no coração do homem, como dizia Camus. O sangue não pode ser drenado em uma tentativa de estancar o veneno que percorre em suas veias. O cérebro não pode ter sua “química alterada”, suas memórias apagadas, em busca de um novo comportamento. Manter pessoas depressivas por uso constante de medicamentos é dar-lhes uma vida controlada, insossa, fútil. Mas não agir também é consentir com a sua morte. Estamos atados.

Finalizamos aqui as análises dos tópicos elencados na tabela biográfica. Seguimos o percurso de Esther: acompanhamos sua vida em Nova York, conhecemos sua família e amigos, adentramos a redoma e enxergamos a figueira, listamos suas tentativas de suicídio e a conduzimos aos tratamentos. Assim como a narrativa de Sylvia Plath, as análises deixam um final em aberto de uma pergunta que não tem resposta. Esther pode ter sido reprovada na

⁸⁹ Original: “Medications, hospitalizations, and ECT save many but not means all lives. Psychotherapy or a strong therapeutic relationship with a doctor can make all the difference in whether some patients ultimately live or die”.

⁹⁰ Vale a ressalva, também, que a psiquiatria e a psicologia passaram por grandes avanços em seus tratamentos nos últimos anos.

entrevista, pode ter continuado no hospital, pode ter tentado mais uma vez. As hipóteses alimentam a imaginação, mas nos mantemos atados ao texto, ao físico, àquilo que Plath escreveu e, propositalmente, deixou para sempre mutilado. Para além de Esther, analisamos também a vida de Sylvia Plath a partir de seus textos mais íntimos de cartas e diários. Encontramos vestígios de Esther em Sylvia, o nome de seis letras que guarda as memórias de um passado não tão distante do momento da escrita. A figura dividida pelo espelho reconta seus atos e angústias: o foco é Esther, mas é impossível não ver o reflexo original escondido por detrás da ficção.

No tópico seguinte, vamos além da narrativa. A análise do romance termina no parágrafo anterior. De agora em diante, Esther não é mais o foco. Invertemos a câmera, a lente não observa mais os passos das criaturas, volta-se para a criadora. Durante o percurso, vagamos entre Esther e o reflexo original do espelho, estabelecemos semelhanças e comparamos suas diferenças. A personagem finaliza sua história com um passo a ser dado em direção à liberdade, mas Sylvia não. Por isso, dedicamos o último tópico deste capítulo especialmente a ela, e não mais ao seu romance. Lembramos que a figura diante do abismo, conforme o título, é Sylvia Plath, e não Esther. É ela que, nos últimos anos de escrita, reencontra-se com a possibilidade da queda e, dessa vez, deixa-se ir. Assistimos agora à poeta declamar a elegia do eu e esperamos a frase final do epitáfio.

3.4 Sylvia Plath e a escrita como suicídio

Arthur Rimbaud, em um momento de hiato na escrita, nomeia-se um “*littératuricide*”. Neste último capítulo, entendemos o termo não como um meio de “suicidar” a sua própria literatura, ou ser um literato que se suicida por não escrever mais. Transformamos a literatura em suicídio, a escrita se torna o próprio ato. O poeta, que em uma mão carrega a pena, na outra levanta o punhal para o último golpe. A ferida aberta não estanca. O passo final para o abismo já ocorreu e assistimos o descrever da queda. Até este momento, unimos literatura e suicídio em uma análise literária, buscamos teorias e teóricos a fim de atar dois temas tão próximos para Sylvia Plath. De ora em diante, as palavras de Esther distanciam-se, mas a narrativa de Plath, não. Reconfiguramos a câmera para a escritora, enxergamos sua figura sôfrega a escrever mais uma página, iniciar mais uma estrofe, concluir outro parágrafo. Cada letra uma mutilação, cada verso um mergulho, o ponto final liga o botão do gás. A terceira vez de Lady Lazarus acontece agora.

A justificativa para tal acréscimo é tanto a influência do suicídio na “fama” de Sylvia Plath, criando mitos e preconceitos sobre a importância do tema em suas obras, quanto a força autodestrutiva do suicídio em sua escrita. Apesar de não mencionarmos mais a história de Esther, devemos manter em mente que o momento de escrita do romance foi, também, crucial para que a união entre escrita e suicídio ocorresse. A reconstrução de uma tentativa de autoaniquilamento da juventude, dez anos depois, talvez seja, como a própria autora menciona em “Lady Lazarus”, uma outra tentativa em si. A escrita, ou reescrita, torna-se o próprio ato de mutilação, um suicídio. Desse modo, feita tais justificativas e apresentações, partimos da ideia mencionada por Alvarez, e também da “poética do suicídio” de Ana Cecília Carvalho, para discorreremos sobre a *escrita como suicídio* em Sylvia Plath.

Literatura e suicídio se unem assim que a ideia de “pecado mortal” que envolvia o ato durante a Idade Média é abafado e o autoaniquilamento deixa de ser uma alternativa nobre, como era para os romanos. O suicídio, visto como mais um ato comum cometido pelas pessoas, torna-se uma propriedade da arte: “E como lançava luz intensa e profundamente dramática sobre a vida em seus momentos extremos, o suicídio veio a se tornar um foco de interesse para certos tipos de escritores pós-românticos, como Dostoiévski, que foram precursores da arte do século XX” (ALVAREZ, 1999, p. 212-213). Transformado em tema, o ato carrega, junto a si, o desespero humano em última instância:

O desespero era para Kierkegaard o mesmo que a graça era para os puritanos: um sinal, se não de eleição, pelo menos de potencialidade espiritual. Para Dostoiévski e para quase todos os artistas importantes que vieram depois dele, o desespero é o único traço comum que define todo o seu esforço criativo. Embora parecesse limitador, o desespero acabou se tornando um caminho para novas áreas, novas normas e novas maneiras de ver o mundo a partir das quais os próprios conceitos tradicionais da arte – como um ornamento e uma graça social, como um instrumento da religião ou mesmo do otimismo humanitário romântico – pareciam estreitos e restritos. Se o novo interesse da arte era o eu, então o interesse último da arte era, inevitavelmente o fim do eu – ou seja, a morte (ALVAREZ, 1999, p. 214).

Nas palavras de Dostoiévski, vemos o desespero de Raskolnikov a atormentá-lo, o ceticismo do raciocínio de Kirílov que o leva a cometer o ato final. Representações do desespero tornam-se comuns na arte, pois, como ressalta Alvarez, definem o esforço criativo. Adotado o eu como ponto central da arte, aumentamos o foco e o enxergamos a definhando em seu leito de morte. Seja morte voluntária ou não, o tema percorre as mais variadas narrativas. Lemos das angústias de Ivan Ilitch em seus últimos dias; das tristezas de Hamlet pela morte do pai; a desilusão de Heathcliff após a morte de Catherine; as mortes duplas das narrativas

fantásticas: William Wilson, Dorian Gray, Dr. Jekyll; o desolador relato do *Pai da menina morta*, os corpos incontáveis trazidos pelas *Benevolentes* ou recontadas por Primo Levi e demais narrativas de testemunho... A lista segue *ad infinitum*.

Transformado em esforço criativo, o desespero alimenta e destrói autores que mergulham em suas próprias dores em busca das palavras. Relembremos do comentário de Solomon, ao iniciar o seu livro, que confessa a sua relação íntima com o tema, mas que, em contrapartida, a escrita não lhe era catártica. Também há Alvarez, que inicia o livro com uma descrição do suicídio de uma amiga e o finaliza contando a sua própria tentativa. Anne Sexton, colega de Sylvia Plath, teve como “prescrição médica” a escrita. Para tentar lidar melhor com suas tendências suicidas e constante crises depressivas, Sexton começa a escrever e usa a escrita como expurgo das mazelas do eu.

No primeiro capítulo deste trabalho, enquanto elencávamos a fortuna crítica de Sylvia Plath, deparamo-nos com o estudo de Jeffrey Berman, *Surviving Literary Suicide* (1999) e o uso do termo “*talking cure*” para se referir à escrita como uma espécie de “terapia”, justamente como aconteceu com Sexton. Para o autor, o modo como Sylvia Plath estrutura o romance *A Redoma de Vidro*, retomando personagens “reais” de sua vida, suas experiências no Smith, e o uso de pseudônimo para “esconder” a sua verdadeira identidade, seria uma forma que Plath utilizou para expressar a “raiva” que sentia dessas pessoas, tendo sobre ela um “efeito libertador” (cf. BERMAN, 1999, p. 151). Ao invés de continuar reprimindo esses sentimentos, Plath estaria utilizando sua arte como forma de expressão para libertar-se. Em uma entrada de diário, a autora escreve: “A fúria enche a garganta & espalha veneno, mas, assim que começo a escrever, dissipa-se, flui para o traçado das letras: escrever como terapia?” (PLATH, 2017a, p. 480). O questionamento final é adotado por Berman como afirmativa para solidificar sua teoria. Não nos esqueçamos, contudo, da interrogação a finalizar a sentença.

De acordo com Berman, a arte não precisa ser sempre terapêutica, mas a sua criação quase sempre tem um efeito catártico no artista. Sobre a poesia de Plath, ressalta: “Plath invariavelmente falava sobre sua poesia como uma libertação, e não há razão para desacreditar nela” (BERMAN, 1999, p. 140, tradução nossa)⁹¹. A autora sentia *necessidade* de escrever, cada dia não escrito era uma tormenta, as recusas vindas pelo correio eram fatais para o seu humor e autoconfiança. A escrita, para Plath, ia muito além de um trabalho ou *hobby*, era a sua vida. Berman acredita que o que levou Plath a cometer suicídio derivou do colapso instaurado em sua vida pessoal: traída pelo marido, cuidando de duas crianças pequenas sozinha, sem um

⁹¹ Original: “Plath invariably spoke about poetry as a release, and there is no reason to disbelieve her”.

emprego fixo: “A vulnerabilidade de Plath foi intensificada pelo mito pessoal que ela construiu em volta do suicídio”, afirma o autor; “Ela começou a enxergar a si mesma como uma artista de escape, compelida a cometer suicídio para que pudesse renascer magicamente – uma mitologia que funciona melhor na literatura do que na vida” (BERMAN, 1999, p. 140, tradução nossa)⁹². A ironia final no comentário do autor não passa despercebida. Além de parecer se referir a “Lady Lazarus”, poema em que Sylvia permite ao eu lírico renascer a cada nova tentativa, Berman reforça sua “amargura” diante do suicídio de bons autores. Assim como coloca Plath e Hemingway na lista daqueles que não foram “fortes” o suficiente e optaram pelo suicídio, Berman ressalta o comportamento de William Styron, que sobreviveu às crises depressivas e ideias suicidas.

Diferente do que postula Berman, Alvarez relativiza o fator terapêutico da arte. De acordo com o autor, o artista não se livra das suas fantasias ao transformá-las em arte: “Ao contrário, o ato da expressão formal pode simplesmente tornar o material trazido à tona mais prontamente disponível para o artista. O ato de lidar com essas fantasias em seu trabalho pode muito bem fazer com que ele de repente se perceba vivendo-as” (ALVAREZ, 1999, p. 50). Ao tentar exorcizar os seus demônios por meio de palavras, o artista apenas recria as figuras monstruosas e as coloca cada vez mais próximas de si. Anne Sexton, mesmo usando das palavras para estancar a urgência de morte que a impelia ao suicídio, continuou atormentada pelo ato até a tentativa final e bem sucedida. Enquanto considera *A Redoma de Vidro* e poemas tais como “Lady Lazarus” e “Daddy” formas de transformar a dor pessoal em arte, Berman ressalta “Edge”, o último poema escrito por Plath antes de cometer suicídio: “‘Edge’ levanta questões inquietantes entre loucura e criatividade e os limites entre arte saudável e arte não saudável” (BERMAN, 1999, p. 139-140, tradução nossa)⁹³. Nos demais textos, Plath alimentava a ideia de renascimento após o autoaniquilamento, o que não ocorre em seu último poema. Em “Edge”, o eu lírico sente a morte se aproximar e se imagina assassinando seus dois filhos. Em dias seguintes, Plath iria vedar a porta do quarto dos filhos para, então, ligar o gás.

O que mais nos intriga no comentário de Berman é a sua divisão entre “arte saudável” e “arte não saudável”: o que pode ser considerado ou não saudável? Saudável para quem, artistas ou leitores? É por isso que, mais uma vez, tomamos Alvarez como ponto de partida e seguimos com a sua ideia de arte, escrita e suicídio. Veremos, mais adiante, como o artista se

⁹² Original: “Plath’s vulnerability was heightened by the personal mythology she constructed around suicide. She came to view herself as an escape artist, compelled to commit suicide so that she could be magically reborn – a mythology that works better in literature than it does in life”.

⁹³ Original: “‘Edge’ raises vexing questions about the relationship between madness and creativity and the boundary between healthy and unhealthy art”.

alimenta de suas próprias angústias para a criação poética. Saudável ou não, lidamos, cada vez mais, com a arte do desespero. Alvarez, ao ser visitado por Sylvia, a ouve “falar sobre o novo ímpeto de escrever que a tomava. Pelo menos um poema por dia, disse ela, e muitas vezes mais de um. Ela fazia aquilo parecer uma possessão demoníaca” (ALVAREZ, 1999, p. 29). Os demônios não se calam, e ela precisa expulsar de si suas vozes. A angústia assume a forma de versos, a estrofe contém a dor trancada em sílabas poéticas. O exorcismo acontece cada vez que toma a caneta em mãos e encara, frente a frente, seus próprios demônios.

Nos últimos meses de vida, Plath escreveu a maior parte dos poemas que comporiam sua obra mais reconhecida, *Ariel*. A mesma força criativa que alimentava suas madrugadas de escrita era também uma força autodestrutiva que a levaria até a última tentativa: “Durante esse tempo todo, as pistas fornecidas pelos poemas e as pistas fornecidas pela pessoa mantiveram-se absolutamente díspares. Não havia, nas maneiras sociais de Sylvia, qualquer indício do desespero e da implacável energia destrutiva que apareciam nos poemas” (ALVAREZ, 1999, p. 31). Nesse período temos “Lady Lazarus”, escrito em outubro de 1962, quatro meses antes da “terceira vez”; “Daddy”, também de outubro, a relatar sua ânsia de morrer por não ser capaz de encontrar a figura paterna já falecida; “Death & Co.”, novembro de 1962, ilustrando a morte a partir da figura de dois homens engravatados. A força criativa era evidente, contudo, a tragédia pessoal que a alimentava permanecia escondida. Ana Cecília Carvalho comenta sobre esse período de Plath:

Em suma, a tragédia pessoal que alimenta a escrita de Sylvia Plath, em vez de fechá-la em muros confessionais, torna-a funcional do ponto de vista literário, justamente por remeter-nos aos símbolos da História que melhor representam a tragédia do homem moderno. Contudo, seu projeto literário não poderia existir se não estivesse primariamente sustentado, em sua base, por uma economia psíquica, cuja função mais importante é tecer uma rede de significações sobre o vazio que subjaz à experiência subjetiva, sobre a qual ela escreve (CARVALHO, 2003, p. 93).

Dessa forma, alimentada pelo próprio vazio, entorpecida pelo ar viciado da redoma, Plath tingia as letras, criava uma “rede de significações” em uma tentativa vã de alcançar o nada que a aprisionava. Chegamos cada vez mais perto de entender a escrita *como* suicídio, unimos dor e escrita para além da crítica literária comum, realocamos a câmera do objeto escrito para a mão que escreve em movimentos doentios. Em *Sol Negro*, Kristeva, como já dito anteriormente, discute a dificuldade de traduzir a dor, a insuficiência da linguagem diante da depressão/melancolia, as palavras monótonas dos depressivos. Indo ao encontro com o discutido até o momento, Kristeva considera a criação literária uma “aventura do corpo e dos

signos, que dá testemunho do afeto”, e acrescenta: “Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas. O ‘semiótico’ e o ‘simbólico’ tornam-se as marcas comunicáveis de uma realidade afetiva presente, sensível ao leitor (gosto desse livro porque ele me comunica a tristeza, a angústia ou a alegria) e contudo dominada, afastada, vencida” (KRISTEVA, 1989, p. 28-29). Seria essa tristeza compartilhada com o leitor um exemplo daquilo que Berman coloca como “arte não saudável”? Sylvia Plath descreve em *Esther* a sua angústia, e mesmo àqueles que nunca foram para Nova York, ou mesmo tiveram intenções suicidas, compartilham, compreendem, apreciam.

Se a criação literária é dar testemunho do afeto, como coloca Kristeva, Plath descrevia em seus textos o sentimento mais íntimo e doloroso que a assolava. Assombrada pelo suicídio, não seria estranho que ela deixasse resquícios disso em suas páginas. Ainda que maldito pelas críticas, o suicídio permanece um tema fundamental para estudo da grande maioria de seus textos. Ana Cecília Carvalho, por exemplo, baseia-se completamente no tema para criar a “poética do suicídio”, termo que dá nome ao seu livro. A autora justifica-se:

A principal razão desse posicionamento reside no fato de que, apesar dos inúmeros e variados registros em que Sylvia Plath afirmava vigorosamente a função da escrita em sua vida – desde suas indagações a respeito da escrita como saída para o seu sofrimento emocional, até o papel de religião, ordenação e recriação que a escrita tinha para ela –, seu suicídio recolocou de modo trágico o problema da *finalidade* da escrita, finalidade aqui entendida em uma acepção dupla de *função* e *limite* (CARVALHO, 2003, p. 94-95).

O suicídio de Sylvia Plath selou o pacto, a escrita tornou-se vestígio, vasculhamos e farejamos por pistas, criamos teorias e hipóteses. A finalidade das suas palavras ganhou novos tons, ela foi até o limite onde a força criativa e a força autodestrutiva se encontravam e, em uma luta final, o autoaniquilamento ganhou. A “poética do suicídio”, assim como a “escrita como suicídio”, converte o ato da escrita em um processo contínuo de mutilações, o poeta se aproxima do abismo. É por isso que, a partir do posicionamento do autor, teremos uma escrita com outros tons e formas: “um eu solitário e diminuído, e seu mundo é um mundo de monstros, sempre defeituoso, incontrolável e, finalmente, estranho aos seus propósitos” (CARVALHO, 2003, p. 139). Retomamos as teorias do romance lírico, quebramos a estrutura narrativa, borramos tempo e espaço, o eu toma o centro e recria o seu próprio abismo: “Mais importante ainda é o fato de que, nesse mundo, o outro fala uma língua incompreensível, que o eu é compelido a traduzir ou interpretar” (CARVALHO, 2003, p. 139). Hillé brinca com o seu leitor, a novela

curta torna-se um jorro de palavras que deciframos a cada releitura, a tradução é sempre vaga e, ao mesmo tempo, assustadoramente íntima.

Encontramos a escrita da melancolia, ouvimos o discurso do depressivo: “Lembrem-se da palavra do deprimido: repetitiva e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase interrompe, esgota-se, pára” (KRISTEVA, 1989, p. 39). Em todo início de capítulo, o personagem de *Minha mãe se matou sem dizer adeus* repete: “Chove choro”, a estrutura é sempre a mesma: um café, clientes novos e velhos, lamentos do personagem: “Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vem dominar as sequências lógicas quebradas e transformá-las em litânias recorrentes, enervantes” (KRISTEVA, 1989, p. 39), acrescenta Kristeva. O personagem de Evandro Affonso Ferreira molda sua angústia em uma sequência lógica quebrada e repetitiva, a melodia carrega as mesmas notas de pesar. Há, contudo, o momento do excesso: “quando, por sua vez, a musicalidade frugal se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força do silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer ideação, soçobrando no branco da assimbolia ou no excesso de um caos ideatório não-ordenável” (KRISTEVA, 1989, p. 39). Mais uma vez os elementos do romance lírico se fazem presentes, temos aqui uma comparação muito nítida aos discursos desordenados em fluxo de consciência ou de longos monólogos interiores. Clarice Lispector, por exemplo, muito próxima do lirismo, atinge o ponto auge quando escreve *Água Viva*, em 1973. O fluxo é contínuo, não deciframos personagem, tempo ou espaço. A angústia apodera-se da caneta que escreve com a mesma fúria de uma possessão demoníaca.

Em meio ao jorro de palavras, por hora, se faz o silêncio: os ritmos diminuem, as entonações tornam-se monótonas, a enunciação é lenta. As estruturas sintáticas, “sem acusarem perturbações e confusões como as que podemos observar nas esquizofrenias, em geral caracterizam-se por supressões não-recuperáveis (omissão de objetos ou de verbos impossíveis de serem reconstituídos a partir do contexto)” (KRISTEVA, 1989, p. 40). Passamos a entender que o não-dito também diz, e muitas vezes muito mais do que o fluxo de consciência a atirar palavras sem pausas ao leitor. Lembramos do silêncio no interior da redoma a emudecer a grande Nova York e aprisionar a menina em paredes translúcidas de angústia. O mesmo silêncio que fez crescer dali uma figueira, a apresentar todas as possibilidades de futuro que ela não conseguiria alcançar. A escrita torna-se um reflexo da incapacidade do eu e, como bem ressalta Carvalho, “Essa identificação com o mínimo, o diminuto, o desprezível, é notável por apontar para uma escrita da melancolia apoiada sobre significantes que fizeram Freud empregar a

expressão ‘delírio de inferioridade’ para referir-se à melancolia” (CARVALHO, 2003, p. 157).

Em conclusão, Carvalho acrescenta:

A escrita da melancolia compõem-se, assim, da ambivalência, já que essa escrita não possibilita a redução do lugar de onde se fala a uma única posição, não permite que se estabeleça um único tom afetivo para sua dicção (o que aponta para uma gradação afetiva muito maior para a melancolia do que poderia pensar num primeiro momento), como também parece dissipar a localização do destinatário desse discurso. Decorre daí a superposição de vozes que se desdobram, seja em sucessão, seja simultaneamente, de tal modo que o texto parece reproduzir, em sua tessitura, o espelhamento tributário da identificação narcisista com o outro que se quer recuperar. Um outro aspecto dessa escrita, ligado à sua função, refere-se ao esforço de um que luta para construir a veste simbólica que possa recobrir a falta (de sentido) em que se viu mergulhado, ao experimentar que algo foi perdido no outro. Se tomarmos de empréstimo as noções lacanianas, poderíamos afirmar que essa escrita tece “um último véu de beleza” sobre o objeto desfacilizado, e será por uma tecelagem textual estilizada, que rompe com a ordem sintática e semântica, que Sylvia Plath reproduzirá a perda central agindo no interior da melancolia (CARVALHO, 2003, p. 140).

Ao tentar reatar os fios que o ligavam ao objeto perdido, o autor, mergulhado em melancolia, rompe todos os cordões possíveis e cria uma “tecelagem textual estilizada”, invertendo a ordem, borrando significados, tingindo de lirismo a sua narrativa “formal”. O artista consumido pela melancolia “é, ao mesmo tempo, o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve... Até que a morte o atinja ou que o suicídio se imponha para alguns, como triunfo final sobre o nada do objeto perdido” (KRISTEVA, 1989, p. 15-16). Em uma busca incessante para traduzir a melancolia que o consome, o artista beira cada vez mais perto do abismo. A morte, voluntária ou não, eterniza o reencontro com o objeto perdido. Voltamos à figura macérrima e encontramos grupos de autores e artistas a tentar descrevê-la, desenhá-la, traduzi-la. De acordo com Alvarez, a figura da morte aparecia para Sylvia através de duas formas: seu pai, idoso e morto, e também sob a forma de um homem mais jovem e sedutor (cf. ALVAREZ, 1999, p. 44) – tais figuras são retratadas em seus últimos poemas. Quanto mais se aproximava de sua imagem, mais temia o seu próprio fim.

Sobre as tentativas de representação que envolve a obra plathiana, Carvalho comenta: “podemos testemunhar em Sylvia Plath uma espécie de crise da representação, na qual o que se perfila [...] é a sombria e inevitável possibilidade de que a morte real da autora seja, num mesmo golpe, inscrição, representação e limite” (CARVALHO, 2003, p. 95). Para criar a “poética do suicídio”, ou a “escrita como suicídio”, o autoaniquilamento teve que se impor como o ponto auge e limite. A representação atingiu o seu máximo quando ela soube colocar em cena suas

palavras. Assistimos o ato final e nos deparamos com aquilo que Alvarez caracterizará como “arte extremista”:

Existem duas entradas opostas para essa dimensão da morte. A primeira é através daquilo que se poderia chamar de “arte totalitária” – que, aliás, não é o mesmo que uma arte tradicional produzida numa sociedade totalitária. Ela aborda a situação histórica frontalmente – e mais ou menos brutalmente – a fim de criar uma perspectiva humana para um processo desumanizante. A segunda corresponde àquilo que, em outra ocasião, chamei de “arte extremista”: a destruição é toda voltada para a dimensão interna e o artista explora deliberadamente em si mesmo aquela área estreita e violenta entre o viável e o impossível, o tolerável e o intolerável. As duas abordagens envolvem certas mudanças na relação do artista para com seu material (ALVAREZ, 1999, p. 240).

Para descrever as angústia que sentiu Esther sob a redoma, Sylvia Plath caminhou pelas suas beiradas novamente. O autor, em busca da descrição exata da angústia do homem, aproxima-se cada vez mais do grande abismo que o assola. É por isso que a arte se torna, como coloca Alvarez, “extremista”. O artista, na corda bamba, beira o tolerável e o intolerável, a queda e a salvação. A representação é sempre borrada; tingidas pelo lírico, cada vez mais as imagens se perdem e ganham novos significados. Rosenfeld colocava o homem diante do abismo para referir-se à insuficiência da linguagem, e aqui mantemos a figura com metade do corpo em queda. A angústia dita os passos do artista que transforma substantivos comuns em metáfora, mescla personagens, reconstrói formas e fórmulas. Sylvia Plath, de acordo com Carvalho, “parece reproduzir em sua tessitura e em sua dicção, uma experiência em que a ameaça à subjetividade e à integridade do eu gira em torno do fracasso da representação” (CARVALHO, 2003, p. 128). Em momento algum a redoma é conceituada, não encontramos no dicionário o seu significado além do objeto concreto de vidro. A metáfora, contudo, vai muito além:

Não estamos longe de ver que, para Sylvia Plath, trata-se de lidar com um mundo que se recusa a ser representado, isto é, transformado em texto, havendo sempre um fracasso nesse trajeto em que a escrita busca mimetizar: “Minha árvore permanece sendo apenas uma árvore”. Tudo caminha para o reconhecimento dos limites da representação, tendo-se em vista que aquilo que o escritor, por assim dizer, re-trata nunca é o que é representado. O texto só pode ser lido como uma transformação (o *re-trato*) que resulta em algo diferente daquilo de que se falava. É nessa direção que caminharam os contos do livro *Johnny Panic and the bible of dreams*, a escrita de *Letters home* e o romance *The bell jar*. Todos são caracterizados por uma força ficcional tal que, realizando uma transformação a posteriori do elemento autobiográfico,

termina por construir um texto, que parece servir-se do biográfico como se *falasse (de) de outra coisa* (CARVALHO, 2003, p. 106-107).

Reencontramos as teorias da memória, e os ecos biográficos da autora reforçam a dificuldade de representação que alimentava a escrita de Plath: a árvore é apenas uma árvore, mas é ao mesmo tempo figueira, metáfora, autotortura de um reflexo narcisista. A luta que trava Sylvia Plath é com a linguagem: “E o espaço dessa luta é onde a palavra atinge o limite do significante, tornando-se letra sobre a qual se processa a escritura, nos termos de Barthes: corpórea, pulsante como a respiração de alguém que está ali colado e ao mesmo tempo, ausente e ‘desfigurado’, ‘des-membrado’ na tessitura do texto” (CARVALHO, 2003, p. 132). O eu desfigurado e desmembrado colado na tessitura do texto é um reflexo de si mesma. Plath trava uma luta contra a linguagem e a dificuldade de representação justamente por mesclar escrita e subjetividade, eu e outro, ficção e biografia: “Uma combinação de forças, algumas escolhidas voluntariamente, outras escolhidas para ela, tinham-na feito chegar a um ponto em que podia escrever como que de dentro de seu verdadeiro íntimo sobre as forças que realmente a moviam: destrutivas, explosivas, exigentes” (ALVAREZ, 1999, p. 37-38). A corda bamba, a linha tênue, os limites borrados: força criadora e força autodestrutiva.

Mergulhada em si mesma, a escrita de Sylvia Plath é limitada nas extremidades do seu próprio corpo: “essas noções permitem entender em sua poesia a recorrência de imagens ligadas à sensação cutânea e à importância da superfície do corpo, especialmente as imagens do corpo como espaço de agressão, onde a pele é fisgada por ganhos, machucada ou esfolada” (CARVALHO, 2003, p. 228). Atormentada pelas memórias que o próprio corpo guardou de suas tentativas de autoaniquilamento anteriores, Plath recorre às palavras em uma tentativa vã de exorcizar as lembranças. A dor é a principal fonte da memória, de acordo com Assmann, e ao recriar a si mesma em Esther, a autora reabre as feridas até então camufladas por uma camada fina de pele e esquecimento. O suicídio mostra-se, mais uma vez, como um tema que lhe era por demais particular:

Sylvia, portanto, falava de suicídio com distanciamento irônico e sem nenhuma menção ao sofrimento ou ao drama envolvidos no ato. Era óbvio que o fato de a sua primeira tentativa ter sido não um simples gesto histérico, mas uma tentativa séria e quase bem-sucedida, constituía para ela uma questão de honra. Era como se isso a habilitasse a falar de suicídio como um tema, e não como uma obsessão. Era um ato que se julgava no direito de praticar como mulher adulta e cidadã livre, da mesma forma como o julgava necessário para seu desenvolvimento, dada sua estranha concepção do adulto como um sobrevivente, um judeu imaginário fugido dos campos de concentração da mente. Por essa razão, nunca houve nenhum questionamento sobre os

motivos: você faz porque faz, da mesma forma que um artista sempre sabe porque sabe (ALVAREZ, 1999, p. 34).

Tal proximidade com o tema lhe dava o direito de criar “Lady Lazarus”, o eu lírico renascido das chamas, aquele que aniquila-se a cada década e se prepara para o *striptease* do renascimento. Da mesma forma que possibilitou recontar a história de Esther com a angústia de alguém que guardava na pele as cicatrizes do porão, as ânsias dos comprimidos, as lembranças dos eletrochoques, Sylvia alimenta-se da memória de um passado tortuoso e de um presente que a agoniza. O suicídio é sempre tema porque lhe é um ato comum, ela tem domínio, tem ensaiados os movimentos perfeitos para a cena. Para Alvarez, essa força inspiradora no caos não é algo que possa ser controlado a cada hora ou dia: “é sentido como uma ausência fundamental e como uma necessidade urgente de criar uma nova ordem para si próprio e a partir do nada; ou seja, é uma condição que, no que diz respeito à produção artística, provavelmente é mais inspiradora do que paralisadora” (ALVAREZ, 1999, p. 231). O artista não enxerga mais o limite de terra que impede sua queda no abismo. Sylvia não encontrou mais a escotilha que a libertava da redoma.

Um dos últimos tópicos a serem abordados por Alvarez em *Deus Selvagem: um estudo do suicídio*, ao discutir a relação entre suicídio e literatura, recai justamente no movimento do artista que alimenta-se do caos e suas consequências. O artista torna-se, de acordo com o autor, um “bode expiatório”:

Para desenvolver uma linguagem do luto que seja capaz de libertar todas as culpas acumuladas e hostilidades obscuras que ele compartilha com o seu público, o artista se coloca em risco e explora a sua própria vulnerabilidade. É como se estivesse provando a sua própria morte em sua imaginação – simbolicamente, experimentalmente e com todas as escotilhas de emergências abertas. “O suicídio”, disse Camus, “é preparado no silêncio do coração, como se prepara uma grande obra-de-arte”. Cada vez mais, o corolário também parece ser verdadeiro: *sob certas condições de tensão, uma grande obra-de-arte é uma espécie de suicídio* (ALVAREZ, 1999, p. 239-240, grifos nossos).

O artista, ao utilizar do seu próprio corpo como bode expiatório para novas emoções, mergulha em abismos assustadores do eu. Plath, por exemplo, recontou em ficção as angústias de uma jovem em seus momentos de maior tensão e desconsolo – mas era a si mesma que representava ali. Sabemos com detalhes da sua dor porque lhe fora real. A *Redoma de Vidro* pode ser então o seu próprio suicídio, pois foi a reabertura da ferida da década passada que possibilitou Sylvia a escrever a sua grande obra. A partir deste trecho de Alvarez, compreendemos com mais propriedade o que seria a ideia da escrita como suicídio, até mesmo

a “poética do suicídio”, característica de Sylvia Plath: “Seus ecos transparecem na enunciação de sua poética e, fazendo coro com o destino trágico da autora, apontam para a predominância das forças que, mobilizadoras da escrita, são as mesmas que a levaram a renovar interminavelmente a dor” (CARVALHO, 2003, p. 245). Limite, função e finalidade, termos usados por Carvalho ao justificar seu estudo com base no suicídio de Plath. Não há delimitações concretas que separem os dois campos: o suicídio invade a escrita, ora como tema, ora como próprio ato a ferir-lhe como mais uma tentativa.

A balança faz o movimento penoso que lhe é característico: “quanto mais as coisas pioravam e quanto mais diretamente ela escrevia sobre elas, mais fértil sua imaginação se tornava” (ALVAREZ, 1999, p. 38). Alimentada pelo caos, a angústia tornava-se estímulo, alimento, força criativa. O prato da balança, contudo, pende também do outro lado. A ferida aberta para a descrição do ferimento não estanca após o último verso, a hemorragia continua e Plath quer dela tirar proveito: “procurou fazer com que o fluxo da palavra jorrasse com a mesma intensidade da hemorragia interna” (CARVALHO, 2003, p. 245). A palavra não cura, não tem efeitos terapêuticos, “a palavra só pode reativar a ferida” (CARVALHO, 2003, p. 245). A hemorragia foi um jorro contínuo até o ponto final daquela madrugada. O não enfrentamento do caos, a ferida fechada, os demônios em quietude, a incomodavam: “Estou vivendo há meio ano num vácuo, completando um ano sem escrever nada. A ferrugem me amordaça. Como gostaria de ser prolífica novamente. Sentir as palavras girando na minha cabeça. [...] Algo profundo, submerso em mim, não assoma. A voz estancou” (PLATH, 2017a, p. 360). A hemorragia interrompida impede o jorro de palavras, e ela sente falta de ser em abundância, prolífica.

Em um momento a saída de emergência falhou: Sylvia Plath viu-se presa mais uma vez na redoma de vidro e não encontrou escapatórias. O jorro cessou, a hemorragia era apenas um filete de sangue que coagulava com rapidez. Assim, esgotada, ela precisa de algo novo – apostou a última ficha: “Tendo, como imaginava, providenciado um salvamento, deitou-se diante do forno ligado quase esperançosamente, quase com alívio, como se estivesse dizendo: ‘Talvez isso me liberte’” (ALVAREZ, 1999, p. 52). O mergulho foi profundo demais, a água não foi capaz de reerguer o corpo. Para Alvarez, Sylvia sabia que estava indo para além do limite: “No início, evocara esses terrores em parte na esperança de exorcizá-los e em parte para demonstrar sua onipotência e invulnerabilidade. Agora estava confinada junto com eles e sabia que não tinha defesa” (ALVAREZ, 1999, p. 44). Ela se deixou ir pelo encantamento dos seus

próprios monstros, ouviu seus chamados e mergulhou para sempre em si mesma em uma tentativa vã de encontrar uma palavra que a salvasse do seu próprio abismo.

Para Sylvia, estar frente a frente com o nada alimentava suas palavras, buscava na angústia alimento para sua criação literária. Com o triunfo da escrita, vem, em contrapartida, o perigo constante de um salto para a morte, “que revela a precariedade da rede simbólica, essa ‘pele simbólica de palavras’ com a qual o escritor procurou suturar o abismo que se abriu dentro dele pela perda que engendra a experiência melancólica despertada pela escrita” (CARVALHO, 2003, p. 234). A linguagem, insuficiente para traduzir a dor do melancólico, é também incapaz de retirá-lo de sua própria cova. A “pele simbólica de palavras” não retém o sangue, a hemorragia é rápida e fatal. O artista deve ser articulado ao ponto de saber que a corda bamba nem sempre pende para o lado direito, muitas vezes recai para o esquerdo, e é a sua “inteligência artística que trabalha com toda a intensidade para produzir não harmonias clássicas estáveis, mas o equilíbrio instável, fluido e continuamente improvisado da própria vida” (ALVAREZ, 1999, p. 249).

O artista levanta sua pedra mais uma vez até o monte. Ele sabe que, ao fim do dia, o morro íngreme fará com que a pedra desça e o amanhã trará a repetição do esforço. E é assim, tal como Sísifo, que o autor brinca de malabarista com a força criativa e a força autodestrutiva a cada novo texto. Para além de Sísifo, cremos também no mito da fênix, e aguardamos a cada morte um renascimento: “Embora a escrita da melancolia indique sempre a possibilidade do mergulho no imaginário, trazendo com isso o risco da morte real do escritor, seu renascimento pela palavra não cessa nunca de tornar-se possível em cada texto que teimosamente se inicia” (CARVALHO, 2003, p. 236). Berman, apesar de tudo, sabia que na literatura o renascer é sempre mais fácil do que na vida. Sylvia Plath não renasce a cada década, temos já um grande número de anos em débito, mas agora, com estas palavras, a colocamos novamente sobre o palco.

Neste final, vemos que a figura diante do abismo permaneceu sempre como ponto de chegada e de partida. Foi diante do abismo de si mesma que Sylvia alimentou sua escrita subjetiva, tingindo sua biografia de ficção, escondendo-se por trás de pseudônimos e personagens. Isso porque, atormentada pela angústia, não conseguia escapar de si mesma, havia sempre algo a incomodar: o verão de Nova York, o caso dos Rosenberg, sua mãe. Cada vez mais perto da queda, ela deixou-se ir. Caiu em si mesma e encontrou-se com a melancolia, diagnosticou-se como depressiva, desviou dos dardos da medicina. Reencontramo-nos aqui, décadas após a tentativa, assistindo sua queda metafórica escondida em cada verso. A escrita

como suicídio, assim como a memória e o suicídio, é afluyente da angústia. Sylvia Plath navega no mar revolto com apenas um barco pequeno, sem remos: ela busca alcançar aquela pedra longínqua que Esther um dia viu. Em mar aberto, ela salta. O mergulho é sempre mais profundo do que aparenta, o retorno é cada vez mais difícil.

Não estudar o suicídio como tema na obra plathiana talvez seja um grande erro, mas torná-lo como centro para aquilo que Alvarez coloca como “interesse humano extraliterário” (cf. ALVAREZ, 1999, p. 51) também o é. Não buscamos motivos, não queremos diagnosticar suas patologias ou descrever metodicamente a cena final. O suicídio, nesse caso, torna-se ponte para demais relações: memória, angústia, escrita. Encontramos, como justifica Carvalho, limite-função-finalidade calcados no ato final de Sylvia. Inocentemente, contudo, ainda buscamos acreditar em mitos. Não aquele que Alvarez menciona, de toda espetacularização que envolve os métodos e os motivos, mas aquele de que ela mesma acreditava ser capaz: renascer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de uma “consideração final” sobre o presente trabalho é borrada. Espera-se, de acordo com as normas, uma recapitulação dos temas principais, uma discussão mais conclusiva de determinadas questões levantadas, possíveis respostas. Contudo, cada capítulo trouxe um problema sem solução. Cada cinquenta, sessenta páginas escritas não foram suficientes para encontrar o valor da incógnita de cada tema. As análises, mesmo que longas, permaneceram sem resposta. Caso estivéssemos lidando com uma narrativa clássica, com seu enredo tradicional e metricamente linear, neste momento descobriríamos todas as respostas para as questões levantadas até então: *A Redoma de Vidro* é uma autobiografia? Qual é o problema da angústia? Quais os motivos que levaram Esther a tentar cometer suicídio? O que aconteceu com Esther: ela foi liberada do hospital? Ela foi feliz? Ela tentou mais uma vez? Brincamos de Sylvia, e tal como nos fora ensinado, deixamos o final em aberto.

Após tantas páginas escritas, de exposição de problemas e tentativas (falhas) de soluções, seria contraditório de nossa parte guardar o resultado nos momentos finais. A última página nem sempre é o final da narrativa. Como uma história contada *in ultima res*, poderíamos iniciar aqui uma discussão sobre o romance de Sylvia Plath. Introduziríamos a autora pela sua relação tão íntima e dolorosa com o suicídio, mostraríamos suas ânsias de escrita e o pesar das palavras em cada recaída. Em seguida, analisaríamos seu período de tratamento e como, ironicamente, em consequência, iniciariam as tentativas de suicídio. Descreveríamos seus métodos e voltaríamos para o diagnóstico médico que ressaltaria a influência da melancolia. Apresentaríamos o melancólico como aquele indivíduo preso em sua redoma, que enxerga uma figueira de possibilidades e não consegue alcançar um único figo. O silêncio assolaria o figurante, que talvez dissesse sentir náuseas, angústias, ou mesmo desejar morrer. O homem que caminhava em direção ao abismo voltaria para o ponto inicial, e de lá veríamos a relação conturbada com seus pais, seus amigos, sua vida universitária. No final, transformaríamos a sua história em teoria, borraríamos vida com ficção e encontraríamos ali o cerne, a resposta.

A resposta seria apresentada como a descrição de um filme, leríamos sobre o jogo de câmeras e acompanharíamos a lente a percorrer o corpo inerte no chão da cozinha, o seu levantar para acariciar os filhos e o retorno à máquina de escrever. O corpo voaria de volta à janela e atenderia o telefone, ela desfaria o nó do cadarço e voltaria para a cama, veríamos o caminho do rio até a casa e uma carta em branco sobre a mesa. Antes dos créditos, subiria em letras de

máquina uma única palavra, uma imagem, uma cena simples, e todas as questões seriam solucionadas.

Mas não vimos esse filme. Seguimos pela direção contrária e o final da história não conforta aqueles que chegaram até aqui.

Este trabalho teve como objetivo discutir o reflexo da angústia na escrita plathiana, adotando como foco principal o único romance da autora, *A Redoma de Vidro*. Sendo a angústia o grande ponto, descobrimos seus afluentes: memória e suicídio. Ao selecionarmos três grandes campos, com teorias diversas, seguimos cientes de que poderia causar uma ideia inicial de “aglomeração teórica”, afinal, iniciamos com teóricos como Assmann e Barthes, passamos por Kierkegaard e Heidegger, para enfim encontrarmos-nos com Freud, Alvarez, Solomon. Apesar de diferentes, os temas se complementam e, conseqüentemente, suas teorias também. Poderíamos, em busca de facilitar todo o trabalho e discussão, ter selecionado apenas uma linha teórica. O trabalho provavelmente teria metade das páginas, metade das análises e, infelizmente, apenas metade, ou ainda menos, do que pode ser discutido sobre o romance. A obra de Sylvia Plath, seja pelo abuso biográfico, seja pelo tema tão conturbado do suicídio, não serve a apenas uma única linha. Fosse escolhido apenas um único campo teórico, o estudo apresentaria uma falha, uma lacuna. Ainda que dificultoso, o caminho por diversas teorias possibilitou uma análise mais abrangente da obra e, principalmente, dos temas que guiam a narrativa. Não alcançamos seu todo, até porque a literatura se reinventa e amanhã alguém já publicou um novo estudo, vendo em vírgulas e personagens o que mesmo aqueles que já o leram mil vezes não viram. Contudo, apesar de todo esse processo labiríntico de teóricos e temas, fomos capazes de abarcar um grande número de páginas, temas e tópicos da obra plathiana.

Com base na teoria da memória, discutimos as aproximações e distanciamentos da obra de Plath com a ideia de autobiografia e demais influências da memória. A partir de então, justifica-se o uso frequente das cartas, contos, poemas e, principalmente, dos diários de Sylvia Plath no decorrer das análises. Isso porque, ao discutirmos a ideia (ou não) de autobiografia, necessitamos de bases mais sólidas da vida da autora – indo para além das descrições, muitas vezes tendenciosas, de suas biografias. A recorrência a textos de teor mais memorialístico ocorre em todos os capítulos seguintes. Muitas vezes, encontramos em seu diário descrições muito próximas àquelas reconstruídas na história de Esther, de angústias particulares que ressoam em seus personagens, fatos e eventos que tomam novas formas em sua ficção. Apesar disso, não distanciamos o romance. Como já ressaltado, quanto mais próximo da angústia e do suicídio, mais as linhas borram-se entre o criador e sua criatura. Por isso, quanto mais próximos

do final da narrativa, mais frequentes se tornam as recorrências a demais textos. O que não nos faz perder a linha original de *A Redoma de Vidro*, corpus principal deste trabalho. Tal fato confirma-se pelo uso recorrente da “tabela biográfica” como guia central de nossa organização.

Em *A poética do suicídio*, Ana Cecília Carvalho analisa as diferentes formas que o elemento ar aparece nos textos de Plath no decorrer dos anos. Com base nesse pequeno trecho de seu texto, surgiu a ideia da tabela biográfica. Indo para além de apenas um elemento, identificamos os temas em repetição na obra plathiana como um todo. A partir dos personagens e eventos descritos no romance, a tabela evidencia a recorrência dos mesmos em diários, contos, poemas ou cartas. O assombro biográfico assola todo e qualquer trabalho sobre Sylvia Plath; há sempre uma dúvida que incomoda os pesquisadores. Em um levantamento dos trabalhos realizados até o presente momento, a ideia da tabela se mostra uma novidade nunca antes apresentada. Discutir a possibilidade autobiografia é recorrente, mas tornar as conexões evidentes por meio de uma seleção exaustiva de trechos e divisão em temas é uma particularidade deste estudo. A tabela não funcionaria da mesma forma se fosse, como muito se faz, apenas uma descrição corrida de suas cenas e identificação de suas aproximações. Isso porque, ao deixar cada trecho próximo ao seu referente, tornam-se ainda mais nítidas as semelhanças entre os gêneros. Não somente presa em determinados temas, Sylvia Plath muitas vezes repete expressões outrora usadas, recria cenas com uma diferença mínima de termos. A tabela atua como um “quarto capítulo”, seja por sua extensão, seja pela importância para o desenvolvimento desta dissertação. É ela que estrutura as análises, os temas, os campos teóricos. Para além da recorrência biográfica ressaltada pelas teorias da autobiografia ou de textos memorialísticos, a tabela reconstrói a “redoma literária” que prendia Sylvia em suas obras: há sempre um repetir de temas, um reconstruir de cenas, um renascer de personagens.

Se *A Redoma de Vidro* é uma autobiografia, continuamos sem resposta. Evidenciamos as semelhanças entre personagens e eventos, acompanhamos a vida de Sylvia Plath ser (re)escrita em ficção. Mesmo que seja a mesma perna que tanto Esther quanto Plath quebram, a mesma mulher a entrar em trabalho de parto naquele dia no hospital, continuaremos a seguir entre o labirinto de Sylvia, procurando uma saída que não existe. Ainda que ressaltemos o processo de escrita e reconstrução biográfica, não negamos a similaridade e a possibilidade de classificação. Conforme apresentado na tabela, é clara a recorrência de eventos e da biografia atuando em seu romance. Abrimos o trabalho com a teoria da memória justamente para que essa relação se tornasse evidente no decorrer de toda a dissertação, justificando as aproximações com demais textos plathianos nos temas seguintes. Contudo, apesar de irmos de Assmann a

Barthes, não há o verbo no presente do indicativo a confirmar a hipótese. Ela segue como uma possibilidade, muito próxima da verdade, mas que ainda não a alcança. O efeito de *mise en abîme* causa vertigens, nos perdemos entre tantas Sylvias, e identificamos aqui a grande questão que cerceia os textos plathianos: o processo de escrita, seja como construção ou (re)construção de uma vida.

Na vida de Plath, encontramos-nos, frequentemente, com sua angústia. Discutimos Kierkegaard, Heidegger, avançamos entre as ficções de Sartre e Bukowski, mas não encontramos a palavra angústia em nenhum texto de Sylvia. Esther não usa nenhuma vez a expressão de estar angustiada. O diário não confessa tal termo. Os contos o escondem em representações que beiram o lírico. O lírico, em si, também não o coloca em seus versos. Seguimos pelo avesso, buscando em contextos e situações retratos da angústia em seu texto. Introduzimos a teoria para encontrar respaldo nas consequências textuais: lirismo, metáforas, silêncio. Ainda evitando classificações, buscamos, no romance lírico, base para nossas análises, mas recusamos o título. Não nos serve. Mais uma vez toda e qualquer resposta nos escapa: a palavra angústia não aparece, o gênero romance lírico não cabe, as metáforas estão para além da figura de linguagem. Em terras desoladas de angústia e lirismo, a redoma e a figueira se apresentam. Desenhamos suas formas, identificamos seus sinônimos em contos e cartas, mas não encontramos o significado dos substantivos nos dicionários. O “problema da angústia” segue com uma equação inacabada, não resolvida, borrada entre lírica e narrativa.

É na trilha da angústia que encontramos a melancolia e diagnosticamos a depressão. Sylvia Plath leu *Luto e Melancolia* e Ted confirma o diagnóstico; Esther lê manuais psiquiátricos e assina seu laudo. A história de uma menina em Nova York perde qualquer ar de inocência que ainda lhe restava. Não sabemos mais de seus namoros fúteis, do convívio com suas colegas, do seu trabalho. É com a coleção de giletes em sua bolsa que a narrativa muda seu tom. O primeiro passo. O suicídio se apresenta como resposta (mas qual foi a pergunta de Esther?). Um segundo passo: uma risada cruel diante do nó. O terceiro: um mergulho raso. O quarto: o silêncio das pílulas. Discutimos as tentativas, descrevemos os métodos, identificamos os tratamentos, mas não encontramos os motivos. O suicídio se torna mais uma incógnita que, apesar da elocubração longa, permanece sem respostas. Isso porque, seja dentro ou fora da ficção, o autoaniquilamento não traduz seus motivos antes ou depois do ato. Alimentamos hipóteses e criamos mitos, sugerimos respostas e acreditamos em falácias a fim de acalmar a nós mesmos.

Ainda que a angústia lidere as discussões, o suicídio ocupa o foco no romance. Não discutir o suicídio em Sylvia Plath, principalmente tomando como objeto seus últimos textos, é um equívoco. O evitar do tema mostra-se como reflexo de um preconceito ainda não destruído, um tabu advindo de séculos anteriores. Ao destacar o autoaniquilamento, não estamos, ao contrário do que se pensa, espetacularizando sua morte ou criando uma espécie de “mito suicida” em torno de sua figura. Sendo tema recorrente e importante em suas obras, optar por não discuti-lo é uma falha. Desse modo, evidenciamos, conforme se estrutura o terceiro capítulo, a influência do suicídio na obra e vida de Sylvia Plath. Não somente pelas tentativas que assombram seu passado, ou mesmo o modo como escolhe morrer, o tema atua como força motriz para suas palavras. Sylvia, além de lidar com o tema com grande maestria, recontando tentativas de autoaniquilamento de forma pouco vista na literatura, utiliza dessa força autodestrutiva como alavanca para seu esforço criativo. Por isso, reforçamos, mais uma vez, o enfoque tão particular – e, por muitas vezes, negado nos demais trabalhos – na morte voluntária em Sylvia Plath. A “fama suicida”, apesar de conter um apelo negativo, deve ser aceita como particular da autora: que aceitemos o fato de sua morte ter lhe dado reconhecimento, de o tema causar ojeriza e, conseqüentemente, aumentar sua fama. Ao contrário do que se pensa, nada disso diminui sua competência literária, mas sim a engrandece como uma autora que soube utilizar, muitas vezes, sua angústia particular como força criativa.

Ao escolhermos dar enfoque ao suicídio, conforme pedia o romance, nos deparamos com uma série de pesquisas de diversos campos sobre o tema. O suicídio pouco aparece nas teorias literárias, o que nos fez buscar outros estudos. Esta, novamente, é nossa justificativa para ir além de apenas um campo teórico no desenvolvimento deste trabalho. Ainda que o tema seja bem discutido na psicologia, a grande maioria dos textos muitas vezes contradiz aquilo que Plath pretendia evidenciar em seu romance, ou mesmo faria com que desenvolvêssemos aqui um diagnóstico médico, e não uma análise literária. Dessa forma, além da psicanálise e da psicologia, usufruímos dos estudos da memória e das teorias da angústia para estabelecer pontes mais sólidas entre tais campos e o autoaniquilamento. Caso escolhêssemos apenas uma linha teórica, correríamos o risco de ir na contramão da narrativa e ditar métodos preventivos a partir do caso de Esther, abafar as descrições dos métodos e agraciar os tratamentos como uma grande salvação. Não existiriam análises, mas discussões sociológicas sobre o tema e uma espécie de “moral da história” ao final do trabalho. Sendo, pois, estudiosos da literatura, o texto literário pedia uma análise literária, para além de qualquer tema (o que propusemos, com grande satisfação).

Tememos o fim, mas a ideia de conclusão assombra o tópico. Propositamente ressaltamos todos os vãos possíveis de escapatória, de continuação, transformamos os pontos finais em reticências. As questões permanecerão em aberto porque há sempre uma esperança vã de renascimento, o show talvez volte a entrar em cartaz. Sylvia Plath morreu naquela manhã de fevereiro, mas aqui ela continua. Não como a “boneca suicida” que Frieda uma vez criticou, mas como a força criativa e inspiradora de muitas páginas de estudo. Foram dias e noites em companhia, a leitura tornando-se quase um decorar de falas, um descrever das mesmas cenas, um discutir de atos e movimentos, o questionar para o vazio de uma página. Porque assim como você, também não obtive respostas para muitas de minhas perguntas. O diálogo de surdos continuou entre eu e a palavra escrita, seja por mim ou por ela, desde a primeira linha.

O estudo se conclui e com ele a dificuldade avança em níveis absurdos. A complexidade das leituras de Heidegger e Kierkegaard em nada se comparam com a escrita destas últimas páginas. Há uma urgência em ser conclusiva, de elucidar os pontos, amarrar as pontas de todas as vidas criadas até então, porém há um receio tão grande do fim. Sylvia Plath renasceu aqui, mas o ciclo, que infelizmente não desenha um oroboros, caminha em direção a morte. Seria difícil evitar alguma divagação, uma brincadeira literária em forma de acalento, pois há sempre uma angústia não discutida nas despedidas que assolam todos os seres, e o lirismo finge conforto:

A câmera foca na figura diante do abismo. Encontramos em seu rosto uma expressão calma, seus olhos atravessam as lentes e avançam em nossa direção. Somos iludidos pelo jogo de câmera e, mesmo cientes da impossibilidade de contato, não desviamos o olhar. O vento canta a despedida com o seu uivar alto. Seus cabelos voam e o vestido dança com o balanço. É bonito, alguém diz. Há sempre uma beleza cruel em despedidas.

Cada vez mais longe, seus olhos se tornam duas formas disformes em um rosto já borrado. Como um último movimento, ela ergue o braço esquerdo, sua mão aponta em nossa direção e, infantilmente, esticamos o braço. O vidro, da redoma, da lente, da tela, do tempo, impede o toque. Gostaríamos de imaginar que ela ri, em um leve mover dos lábios, como um último movimento antes que os nossos olhos já não distingam seus traços.

A figura torna-se um ponto borrado em uma paisagem longínqua. Ao longe, vemos uma única árvore destoar-se do campo aberto. Mesmo aqueles que nunca entenderam de botânica enxergam, em cada borrão, um figo. A visão nos prega peças e deixamos que os truques não sejam revelados. A ilusão serve de acalento aos que ficam.

Lentamente os cantos da tela começam a clarear. É engraçado porque é sempre preta a tela final, mas aqui é claro. Claríssimo. Como o branco de uma tela não pintada.

O branco de uma página não escrita.

O branco do fim de uma história.

Ou o começo.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Alfred. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vital. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSMANN, Aleia. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BASSNETT, Susan. Poetry and Survival. In: BLOOM, Harold. *Bloom's modern critical views: Sylvia Plath – Updated Edition*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2007, pp. 207-229.
- BAWER, Bruce. Sylvia Plath and the Poetry of Confession. In: BLOOM, Harold. *Bloom's modern critical views: Sylvia Plath – Updated Edition*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2007, pp. 7-21.
- BERMAN, Jeffrey. Sylvia Plath and the charge of art. In: _____. *Surviving literary suicide*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999, pp. 137-175.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 2012.
- BRETON, David Le. *Do silêncio*. Trad. Luís M. Couceiro Feio. Instituto Piaget: Lisboa, 1997.
- BUKOWSKI, Charles. *O capitão saiu para o almoço e os marinheiros tomaram conta do navio*. Trad. Bettina Gertrum Becker. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- CAMUS, Albert. *O mito de sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 6 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2010.
- CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CESAR, Ana Cristina. Correspondência completa. In: _____. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 93-97.
- DERRIDA, Jacques. *Morada. Maurice Blanchot*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.
- FERREIRA, Evandro Affonso. *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2010.
- FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica: Herman Hesse, André Gide Y Virginia Woolf*. Trad. José Manuel Llorca. Barral Editores S. A. Barcelona, 1972.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad., introdução e notas: Marilene Carone. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone e Urania Tourinho Peres. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GALVÃO, Raíssa Varandas. *A escrita de si nos diários de Sylvia Plath*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

GILES, Thomas Ransom. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: EPU, 1989.

GOULART, Rosa Maria. *O trabalho na prosa*. Narrativa. Ensaio. Epistemologia. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1997.

GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*. Ediciones Cátedra, S. A.: Madrid, 1984.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

HUGHES, Frieda. A poem by Frieda Hughes. In: PLATH, Sylvia. *Ariel: the restored edition*. New York: HarperCollins Publishers, 2005, pp. 13-14.

HUGHES, Ted. Introduction. In: PLATH, Sylvia. *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. New York: HarperCollins, 2008, pp. 1-9.

JAMISON, Kay Redfield. *Night falls fast: understanding suicide*. Alfred A. Knopf: New York, 1999.

KANE, Sarah. *Psicose 4:48*. Trad. Willian André e Lara Luiza Oliveira Amaral. Online (arquivo digital disponível em literaturasuicidio.wordpress.com), 2017.

KEHL, Maria Rita. Apresentação: Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Trad., introdução e notas: Marilene Carone. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone e Urania Tourinho Peres. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 5-17.

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca e Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 2007.

_____. *Temor e tremor*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 2008.

KONSTAN, David. Ressentimento – História de uma emoção. Trad. Carlos Galvão e Cristina Meneguello. In: BRECIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, pp. 59-78.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

- KUKIL, Karen V. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. Organização de Karen V. Kukil. Trad. Celso Nogueira. 2 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017, pp. 9-10.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 214.
- MALCOLM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARKENDORF, Marcio. *A invenção da fama em Sylvia Plath*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- PERES, Urania Tourinho. Posfácio: Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Trad., introdução e notas: Marilene Carone. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone e Urania Tourinho Peres. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 43-65.
- PIETRANI, Anélia Montechiari. *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos*. Niterói: EdUFF, 2009.
- PLATH, Sylvia. *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. New York: HarperCollins, 2008.
- _____. *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes, Maria Cristina Lenz de Macedo. 2 ed. Campinas, SP: Verus Editora, 2010.
- _____. *A redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- _____. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. Organização de Karen V. Kukil. Trad. Celso Nogueira. 2 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a.
- _____. *The Letters of Sylvia Plath Volume 1 (1940-1956)*. Introduction and editorial by Peter K. Steinberg and Karen V. Kukil. Foreword by Frieda Hughes. New York: HaperCollins Publishers, 2017b.
- POOLE, Roger. The unknown Kierkegaard: twentieth-century receptions. In: HANNAY, Alastair, MARINO, Gordon D. *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. New York: Cambridge University Press, 2009, pp. 48-75.
- ROLLYSON, Carl. *Ísis americana: a vida e a arte de Sylvia Plath*. Trad. Regina Lyra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva/Brasília INL, 1973.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Trad. Rita Braga. 12 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajaballi. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Trad. Myriam Campello. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAVARES JUNIOR, José Mariano. *A performance do suicídio em Ariel, de Sylvia Plath*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. *Romance lírico: o processo de lirikização do romance de Raul Brandão*. Prefácio Odil José de Oliveira Filho. Maringá: Eduem, 2013.

ANEXO

TÓPICOS	THE BELL JAR (1963)	DIÁRIOS (1950-1962)	LETTERS (1940-1956)	OUTRO (CONTOS & POESIAS) ⁹⁴
PAI	Meu pai, que também falava alemão e morreu quando eu tinha nove anos, veio de um vilarejo deprimente no coração da Prússia. Naquele exato momento meu irmão mais novo estava fazendo intercâmbio em Berlim e falava alemão feito um nativo. O que eu não disse é que a cada vez que eu colocava as mãos num dicionário ou livro escrito em alemão, aquelas letras pretas, densas e farpadas faziam meu cérebro se fechar como uma concha. (p. 40) Era estranho que nenhum de nós tivesse visitado o meu pai, desde que ele fora enterrado naquele cemitério. Minha mãe não nos deixou ir ao enterro porque éramos muito pequenos na época. Como ele morreu no hospital, aquele cemitério e até mesmo sua morte pareceram irreais para mim. Fazia algum tempo que eu queria dar a meu pai uma compensação pelos anos de abandono e começar a	<u>15 de junho de 1951</u> Há também o seu pai morto, em algum lugar dentro de você, entrelaçado no sistema celular de seu corpo esguio que brotou de um de seus espermatozoides quando este se uniu ao óvulo no útero de sua mãe. Você se lembra de ter sido a predileta quando era pequena, costumava inventar passos de dança para ele, quando seu pai estava deitado no sofá da sala, após o jantar. Você se pergunta se a ausência de um homem adulto na casa tem a ver com seu desejo intenso de companhia masculina e o regozijo que sente ao ouvir o alarido de um grupo de rapazes, conversando e rindo. Você gostaria de ter aprendido botânica, zoologia e ciências quando era pequena.	<u>To Otto Emil Plath</u> Monday 19 February 1940 Dear Father I am coming home soon. Are you as glad as I am? Over in Frank's work room I got some ink on my fingers which never comes off! I had to rub them with a stone. And the stone took it off. I wrote a letter to Mother and Warren to. If you want to you may ask them to read it to you. My letter is not very long. Warren likes me to wright in orange. Mummy likes me to wright in red. But nearly everybody likes me to wright in blue or black. As I told you my letter is not very long. So good bye now. I'll be home soon.	POEMAS: - <i>Daddy</i> (original: 12 de outubro de 1962; p. 153) - <i>The arrival of the bee box</i> (original: 4 de outubro de 1962; p. 169) - <i>Stings</i> (original: 6 de outubro de 1962; p. 173) - <i>Bees</i> (original: 7 de outubro de 1962; p. 197) CONTOS: <u><i>Ocean 1212 – W (Essay, 1962)</i></u> And this is how it stiffens, my vision of that seaside childhood. My father died, we moved inland. Whereon those

⁹⁴ Todos os poemas referidos foram retirados da edição mais recente de *Ariel* (2010). Os contos são da edição, ainda não traduzida, *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (2008). A referência completa de tais obras se encontra na lista de referências utilizadas durante o trabalho.

	cuidar de sua tumba. Sempre fui sua favorita, e parecia razoável que eu assumisse um luto pelo qual minha mãe nunca havia se interessado. Se me pai não tivesse morrido, pensei, ele teria me ensinado tudo sobre insetos, sua especialidade na universidade. (p. 185) A última vez que eu me sentira tão feliz foi quando tinha uns nove anos e corri por praias brancas e quentes ao lado do meu pai, no verão anterior à sua morte. (p. 85-86) Puxei o meu véu preto até o queixo e atravessei os portões de ferro. Era estranho que nenhum de nós tivesse visitado o meu pai, desde que ele fora enterrado naquele cemitério. Minha mãe não nos deixou ir ao enterro porque éramos muito pequenos na época. Como ele morreu no hospital, aquele cemitério e até mesmo sua morte sempre pareceram irrealis para mim. Fazia algum tempo que eu queria dar a meu pai uma compensação pelos anos de abandono e começar a cuidar de sua tumba. Sempre fui sua favorita, e parecia razoável que eu assumisse um luto pelo qual	Mas, com a morte de seu pai, apegou-se anormalmente à personalidade de sua mãe, voltada para as “humanidades. (p. 83) <u>Tarde de terça feira: 6 de março de 1956</u> Li a carta dele e passei pela trilha escura entre os pinheiros molhados, esta noite, a chuva morna caía e reluzia úmida nas folhas pretas à luz embaçada das estrelas, chorando sem parar com essa dor terrível; pai, dói, pai, dói muito, ah meu pai a quem nunca conheci; até o pai tiraram de mim. (p. 259) <u>Sexta-feira, 12 de dezembro de 1958</u> Ela voltou para casa chorando feito um anjo certa noite e me acordou e contou que Papai tinha ido embora, estava morto, como diziam, e nunca o veríamos de novo, mas nós três ficaríamos juntos para sempre e teríamos uma vida boa, de todo modo, só de birra. Ele	With Love, From Sylvia <enclosure> Dear Father, I hope you are better. Over grandma’s there were many ice-cakes and on every one sat a Seagull! Isn’t that funny (Ha Ha). With Love from Sylvia (p. 3-4) <u>To Hans-Joachim Neupert</u> Monday 14 June 1948 Have I told you that my Father was born in Germany? He came to America as a boy and worked until he became a professor of German and Biology at Boston University. He even wrote a book on the history of the bumblebee. My father is dead now, so my mother teaches instead. (p. 110)	nine first years of my life sealed themselves off like a ship in a bottle – beautiful, inaccessible, obsolete, a fine, white flying myth. (p. 27) <u>The Shadow (Story, January 1959)</u> My mother says it’s because your father’s German. (p. 153) <u>Superman and Paula Brown’s New Snowsuit (Story, 1955)</u> That same winter, war was declared, and I remembered sitting by the radio with Mother and Uncle Frank and feeling a queer foreboding in the air. Their voices were
--	--	--	---	---

	minha mãe nunca havia se interessado. Se meu pai não tivesse morrido, pensei, teria me ensinado tudo sobre insetos, sua especialidade na universidade. Ele também teria me ensinado alemão, grego e latim, e talvez eu tivesse me tornado luterana. Ele havia sido luterano em Wisconsin, mas a religião saiu de moda na Nova Inglaterra e ele se tornou primeiro um luterano relapso e depois, como dizia minha mãe, um ateu amargo. (p. 185) Então vi o túmulo do meu pai. Estava bem atrás de outro túmulo, cabeça contra cabeça, do jeito que as pessoas ficam quando não há espaço suficiente num pronto-socorro. A lápide era de um mármore rosa cheio de pintinhas, feito salmão enlatado, e tudo o que havia nele era o nome do meu pai sobre duas datas separadas por um pequeno travessão. Nos pés da lápide, depusitei o buquê de azaleias que eu tinha colhido de um arbusto na entrada do cemitério. Minhas pernas se dobraram e me sentei na grama ensopada. Eu não entendia porque estava chorando tanto.	não deixou nem dinheiro para o enterro, perdeu tudo em ações, do mesmo jeito que o pai dela, foi horrível. Homens homens homens. (p. 498) Quanto a mim, jamais conheci o amor de um pai, o amor de um homem sólido, com laços de sangue, após a idade de oito anos. Minha mãe matou o único homem que me amaria incondicionalmente pela vida afora: apareceu certa manhã com lágrimas generosas nos olhos e contou que ele se fora para sempre. Eu a odeio por isso. (p. 499) <u>Segunda-feira, 9 de março de 1959</u> Fui ao túmulo de meu pai, uma cena muito deprimente. Três cemitérios separados por ruas, todos abertos nos últimos cinquenta anos, paralelepípedos feios, grosseiros, lápides muito juntas, como se os mortos dormissem lado a lado num	<u>To Hans-Joachim Neupert</u> Wednesday 24 August 1949 For instance, when I meet someone here who has a German background, I immediately say to myself inside, “Hmmm, must be a nice person.” I have a partiality – for no good reason except that I, too, have a german background” (p. 151) <u>To Edward Cohen</u> Friday 11 August 1950 I’m of German-Autrian descent. My late father was a college professor. Even wrote a book on Bumblebees (MacMillan, 1934) and countless scientific articles (p. 166)	low and serious, and their talk was of planes and German bombs. Uncle Frank had something about Germans in America being put in prison for the duration, and Mother kept saying over and over again about Daddy: “I’m only glad Otto didn’t live to see this; I’m only glad Otto didn’t live to see it come to this”. (p. 283) <u>Among the Bumblebees (Story, Early 1950s)</u> And gradually, there on her father’s back, Alice’s fear would leave her, and the water, black and deep beneath her, would seem calm and friendly, obeying the
--	--	---	---	---

	Foi aí que me lembrei que nunca tinha chorado pela morte do meu pai. Minha mãe também não tinha chorado. Tinha apenas aberto um sorriso e falado que era até bom que ele tivesse morrido, porque se continuasse vivo teria sido um inválido até o fim da vida, e isso era algo que ele não suportaria – teria preferido morrer. Encostei meu rosto na superfície lisa do mármore e chorei minha perda sob a chuva fria e salgada. (p. 187)	albergue. Na terceira ala, numa parte plana gramada que dava para um terreno baldio estéril após o qual havia barracos de madeira, encontrei a lápide: “Otto E. Plath: 1885-1940”, bem no meio do caminho, podiam andar por cima dele. Senti-me lesada. Tentada a desenterrá-lo. (p. 547)		skillful mastery of her father’s rhythmic stroke and supporting both of them upon the level waves. (p. 324) “Be nice, Alice,” she begged. “The doctor’s here to help Father.” That was not true. Father did not need any help. The doctor was making him stay in bed; he shut out the sun and that was making Father unhappy. (p. 326)
MÃE	Minha mãe não ajudava muito. Depois que meu pai morreu, ela começou a dar aulas de taquigrafia e datilografia para nos sustentar. Ela secretamente odiava fazer aquilo, assim como odiava meu pai por ter morrido sem deixar um tostão porque não confiava em corretores de seguro. Ela vivia insistindo que eu aprendesse taquigrafia	<u>1953</u> Teve visões de si em camisa de força, tensão na família, literalmente assassinando sua mãe, matando o edifício do amor e do respeito (p. 219-220) <u>1956</u>	<u>To Ann Davidow-Goodman</u> Sunday 7 January 1951 I realize now, though, that mother can’t be the refuge that she was before, and that hit me hard. The reason why I hate the idea of growing up, I guess,	POEMAS: - <i>Medusa</i> (original: 28 de outubro de 1962, p. 129) CONTOS: <u>Tongues of Stone (Story, 1955</u> The sun ran faster and

	quando saísse da universidade, para que tivesse uma habilidade prática além do diploma. “Até os apóstolos sabiam erguer tendas”, ela costumava dizer. “Eles tinham que viver, assim como a gente.” (p. 46-47) O quarto se iluminou e me perguntei onde a noite tinha se enfiado. Minha mãe deixara de ser um tronco de árvore nebuloso e se transformara numa mulher adormecida de meia-idade, a boca ligeiramente aberta, um ronco escapando de sua garganta. Aquele barulho suíno era irritante, e por um momento me pareceu que a única maneira de silenciá-la seria pegar a coluna de pele e tendões de onde o som brotava e esganá-la com as minhas mãos. Fingi dormir até minha mãe sair para a escola, mas nem minhas pálpebras ajudavam a barrar a luz. Elas estendiam a tela crua e vermelha de suas veiazinhas diante de mim como uma ferida. Me enfiei no espaço entre o colchão e o estrado e deixei o colchão cair sobre mim como uma lápide. Era escuro e seguro ali embaixo, mas o colchão não era pesado o bastante. (p. 139)	Sou mulher, não há lealdade, nem entre mãe e filha. As duas disputam o pai, o filho, para a cama do corpo e da mente. (p. 232) <u>1956 – 18 de abril</u> agora as forças se juntam contra mim, e minha querida avó que cuidou de mim a vida toda enquanto minha mãe trabalhava está morrendo muito muito lenta e corajosamente de câncer, e ela não está nem conseguindo receber alimentação intravenosa há seis semanas, nutre-se do corpo, que será todo consumido, e só então ela poderá morrer. minha mãe está trabalhando, dando aula, cozinhando, guiando o carro, limpando a neve da calçada, emagrecendo com o terror de sua lenta agonia. eu esperava torná-la saudável e forte, e agora ela talvez esteja debilitada demais após esta morte lenta, como a lenta e longa morte do meu pai, para vir ter comigo. e	is subconsciously (how Eddie would love this!) because I want to remain a child and be sheltered from accepting the responsibility of things like earning a living, cooking, and taking care of myself. The shock I got when I went home was mainly this: My mother’s purpose in life is to see me & my brother “happy and fulfilled”. And I can’t cry on her shoulder any more when things go wrong. I’ve got to pretend to her that I <u>am</u> all right & doing what I’ve always wanted... and <u>she’ll</u> feel her slaving at work has been worthwhile. (p. 255)	faster around the world, and she knew that her grandparents would soon die, and that her mother would die, and that there would finally be left no familiar name to invoke against the dark. During those last nights before her blackout the girl had lain awake listening to the thin thread of her mother’s breathing, wanting to get up and twist the life out the fragile throat, to end at once the process of slow disintegration which grinned at her like a death’s head everywhere she turned. She had crawled into bed with her mother and felt
--	--	---	---	--

	Minha mãe era a pior. Ela nunca me censurava, mas ficava implorando, com uma expressão de sofrimento, que eu dissesse o que ela tinha feito de errado. Dizia que sabia que os médicos achavam que ela tinha feito alguma besteira, porque ficavam enchendo-a de perguntas sobre quando parei de usar fraldas, sendo que eu havia sido perfeitamente educada desde pequena e nunca lhe dera trabalho algum. Aquela tarde minha mãe me trouxe rosas. - Guarda pro meu enterro – eu disse. O rosto da minha mãe contraiu-se e ela pareceu prestes a chorar. (p. 227) O rosto da minha mãe voltou à minha mente, uma lua pálida e recriminadora, em sua última visita à clina, a primeira desde o meu aniversário de vinte anos. Uma filha no manicômio! Eu tinha sido capaz de fazer aquilo com ela. Ainda assim, ela obviamente decidira me perdoar. (p. 266)	eu estou aqui, fútil, excluída do ritual do amor familiar e de dar força e amor a minha brava e querida avó moribunda a quem eu amo acima de tudo, e minha mãe morrerá também, e virá o terror de não ter pais, nenhum parente com experiência, para me aconselhar e amar neste mundo. (p. 273-274) <u>1958</u> <u>Segunda feira: 15 de setembro:</u> Meu único desejo: fazer o que gosto – preciso ficar longe de qualquer influência de minha mãe – ela é a origem da grande depressão – um farol a emitir um alerta terrível. (p. 490) <u>Notas sobre as sessões com RB:</u> <u>sexta-feira, 12 de dezembro:</u> “Eu a odeio doutora.” Senti-me péssima. (p. 497) A mãe dela morreu de câncer. A filha tentou se matar e fez com que passasse		with growing terror the weakness of the sleeping form. There was no more sanctuary in the world. Creeping back to her own bed then, she had lifted up the mattress, wedging herself in the crevice between mattress and bedspring, longing to be crushed beneath the heavy slab. (p. 277)
--	--	--	--	--

		vergonha, indo para um sanatório para doentes mentais: menina ruim, desgraçada, ingrata. Ela não tinha segurança. Onde Foi Que Eu Errei. Como o destino fora capaz de puni-la assim, se era tão nobre e boa? [...] Em parte, era culpa de sua filha. Ela tinha um sonho: a filha espalhafatosamente vestida, pronta para sair e se tornar corista, prostituta também, provavelmente. (Tinha um amante, certo? Ela se esfregava e beijava e viajou para Nova York para visitar artistas estonianos e jovens judeus persas endinheirados, sua calcinha vivia molhada com o caldo pegajoso e nojento do desejo. Colocá-la numa cela, era só o que você podia fazer. Aquela não era a <u>minha</u> filha. Não a minha filha querida. Para onde foi minha menina?) (p. 500)		
--	--	---	--	--

BUDDY (Richard Norton)	Passei as semanas seguintes com a cabeça do cadáver – ou o que tinha restado dela – flutuando entre os ovos e o bacon do café da manhã e atrás da cara de Buddy Willard, o responsável por me fazer vê-la, e logo senti que estava levando a cabeça do cadáver por aí, presa por uma cordinha como um balão preto e sem nariz fedendo a vinagre. (p. 8) Buddy Willard foi para Yale, mas, pensando bem, o problema dele é que ele era um cretino. Tudo bem, ele até conseguiu boas notas e teve um caso com uma garçonne horrível de Cape Cod chamada Gladys, mas ele não tinha uma gota de intuição. (p. 13) Deitada, sozinha e fraca na minha cama branca de hotel, imaginei como seria estar naquele sanatório nos Adirondacks e me senti uma canalha da pior espécie. Em suas cartas, Buddy me falava dos poemas que andava lendo, escritos por um poeta que também era médico, e de como havia descoberto que um famoso contista russo, já falecido, também tinha sido médico, o que indicava que médicos e escritores podiam se dar bem no fim das contas. (p. 64)	<u>10 de janeiro de 1953</u> Encontrei Dick, fui a Saranac com ele e quebrei a perna esquiando. Concluí novamente que jamais poderia viver com ele, nunca. (p. 184) <u>12 de janeiro de 1953</u> Ando obcecada por meu gesso como símbolo concreto de minhas limitações e distanciamento dos outros. Gostaria de escrever uma alegoria simbólica sobre uma pessoa que não consegue afirmar sua vontade e se comunicar com os outros, que sempre acha que não é aceita e se afasta. Desesperada, num esforço para pertencer a determinado grupo ela quebra a perna esquiando e sente um medo mórbido de que a perna não se recupere adequadamente. Quando o gesso é retirado vê que a perna atrofiou ou algo assim. (p. 186-187) Mudei para uma nova casa (perdi segurança,	<u>To Ann Davidow-Goodman</u> Wednesday 14 February 1951 Out of the blue, Dick Norton (a senior) wrote asking me down for this weekend. Nothing is “happening”, but I don’t give a damn. Ann, he is just the sort of boy I’d love to get to know better – a med student, good-looking, intelligent! Oh, I’ll stop there. You see, our families have known each other for years, and he has always been very paternal & “older brother-ish” to me. So I thought he was asking me down just to give little sister a big thrill and a homey time of taking walks in the country (which I love) and tours of the campus. (p. 279) <u>To Ann Davidow-Goodman</u> Monday 18 February 1952 Now for Dick – the blond god. Well – I	CONTOS: <u>In the Mountains</u> (Story, 1954) Living with a bomb in your lung, he had written her from medical school after they told him, is no different from living any other way. You can’t see it. But you believe it because they tell you and they know. (p. 289)
--	---	---	--	---

	Era mesmo Buddy ao telefone. Ele me disse que o raio x mostrou que ele tinha tuberculose e agora ele iria para um sanatório nos Adirondacks, onde havia uma bolsa para estudantes de medicina com a doença. Então disse que eu nunca mais tinha escrito, desde aquele nosso fim de semana juntos, e que esperava que tudo continuasse bem entre a gente. Será que eu podia escrever para ele pelo menos uma vez por semana e visitá-lo no sanatório nas férias de Natal? (p. 83) – Você estava indo bem – disse no meu ouvido uma voz familiar – até aquele homem atravessar o seu caminho. [...] Buddy se agachou para tirar minhas botas e os vários pares de meia de lã branca que acolchoavam meus pés. Sua mão gorda fechou-se sobre o meu pé esquerdo e então subiu para o tornozelo, tateando e examinando, como se procurasse uma arma escondida. [...] – Sua perna está quebrada em dois lugares. Você vai ter que usar gesso por meses. (p. 110-111)	amigas), fui catapultada para a cadeira de Chaucer, o que exigiu um semestre de adaptação, fui forçada a cursar ciências por minha própria estupidez, o primeiro curso que odiei; vi Dick pegar tuberculose; vivi com uma moça que, comparada a Marcia, me assustava – em todas as frentes, fui a pique. E aí veio a gota d'água, quebrei a perna. (p. 187) <u>Tarde de terça-feira: 6 de março de 1956</u> Certa vez eu estava no alto da encosta e ia descer de esqui até a figura pequenina lá embaixo, sem saber manobrar; mergulhei; voei, gritando de alegria conforme meu corpo se adaptava e controlava a velocidade; de repente um homem entrou descuidado em meu caminho e quebrei a perna (p. 255-256). <u>1958</u>	learned alot about him – all of which has had various strange psychological repercussions on me. For one thing, I discovered that he is not a virgin – after his long having led me to believe how innocent he was as far as sex was concerned and how worldly I was, the shock made me sick. Mostly an unreasonable jealousy, I admitted, after analysis, and absurdly enough, I wouldn't give a damn about any other boy's being a virgin, but somehow I wanted him to be. (p. 416) <u>To Aurelia Schober Plath</u> c. 28-29 December 1952 BREAK BREAK BREAK ON THE COLD WHITE SLOPES OH KNEE ARRIVING FRAMINGHAM TUESDAY NIGHT 7:41. BRINGING FABULOUS	
--	---	--	--	--

		<u>28 de dezembro:</u> <u>Domingo</u> Lembrei-me paulatinamente de Dick Norton, com clareza. Um tema possível: moça virgem educada num mundo ideal espera virgindade do rapaz que a família declara ser puro. Ele será médico, um esteio da sociedade; já demonstra pendor para o conservadorismo. Ela o acompanha à conferência sobre aspectos citológicos da anemia, vê bebês de cara redonda em vidros, cadáveres, recém-nascidos. Ela nem pisca. O que a incomoda é o caso dele com uma garçonne. Ela o odeia por isso. Sente ciúme. Não vê razão para permanecer virgem. De que adianta a virgindade? Discute com ele: uma piada. Não quer mais se casar. Qual é o motive? Ele é um hipócrita: “Então, posso espalhar a notícia?” Ele beija o chão e implora perdão. Não, isso não basta. A mulher	FRACTURED FIBULA NO PAIN JUST TRICKY TO MANIPULATE WHILE CHARLESTONING. ANYTHING TO PROLONG VACATION. NORTONS WERE PLANNING TO MEET ME SO WHY NOT CALL TO CHECK. MUCH LOVE. YOUR FRACTIOUS FUGACIOUS FRANGIBLE= SIVVY= (p. 538) <u>To Myron Lotz</u> Friday 9 January 1953 I don’t know whether or not Perry told you, but I am at present sporting a rather fabulous fractured fibula. The fatal event took place on a mountain in Saranac Lake almost two weeks ago. Obviously I was learning how to ski. It was fine until my friend urged me to ride the tow. (p. 543)	
--	--	--	---	--

		moderna: exige as mesmas experiências do homem moderno (p. 523-524).	<u>To Aurelia Schober Plath</u> Monday 9 March 1953 I saw pictures of the family group taken at middlebury, and he is <u>fat</u>, really pouty about the cheeks. I know it is a necessary concomitant about tb, but physically it unfortunately revolts me. (p. 582)	
VISITA AO HOSPITAL (Buddy)	Buddy e eu ficamos perto da janela, a alguns metros da mulher, de onde tínhamos uma visão perfeita. A barriga da mulher era tão grande que eu não conseguia ver seu rosto ou a parte de cima de seu corpo. Ela parecia ter apenas um imenso ventre de aranha, além de duas perninhas magricelas escoradas nos estribos, e passou o parto inteiro soltando gemidos inumanos. [...] O médico responsável, que supervisionava Will, falava para a mulher: “Força, senhora Tomolillo, força, isso, muito bem, força”, e então, pela fresta depilada entre suas pernas, pálida de desinfetante, vi uma coisa escura e felpuda aparecer. (p. 76)	<u>1958</u> <u>Terça-feira de manhã: 29 de abril:</u> Então penso no meu medo terrível de ter um bebê, que suponho se baseie naquele episódio fundamental no Boston Lying-In, há tantos anos, quando aquela mulher anônima que gemia depilada & toda pintada de cores, foi cortada, o sangue correu, a bolsa de água estourou & o bebê nasceu com veias sangrentas & urinou na cara do médico. Todas as mulheres fazem isso: então eu me acovardo & desejo fazer	<u>To Ann Davidow-Goodman</u> Monday 18 February 1952 Between semesters I went to the Boston Lying-In Hospital with him and we both dressed up in white coats and masks & took the self-running elevator up to the maternity ward. I spent the whole night there – going around from room to room with the older med students & doctors. Dick & I stood two feet away to watch a baby born, and I had the queerest urge to laugh and cry when I saw the little squinted blue face	CONTOS: <u>In the Mountains (Story, 1954)</u> “That was the night we saw the baby born,” he said. “Your first time at the hospital, and you had your hair all wound up under a white cap, and a white coat on, and your eyes were all dark and excited over the mask.” (p. 295)

		também, me acovardo & desejo. (p. 434)	grimacing out of the woman's vagina – only to see it squawk into life, cold, naked and wailing a few minutes later. (p. 416)	
OFICINA DE FICÇÃO (recusa)	Jody queria saber quando eu iria me mudar. – Eu não vou – eu disse. Não fui aceita no curso. Houve uma pequena pausa. – Ele é um babaca – disse Jody. – Não sabe reconhecer uma coisa boa quando ela aparece. [...] Bastou ter desligado o telefone para perceber que eu devia ter dito que ia. [...] Liguei para a secretária e escutei a minha voz de zumbi deixando uma mensagem que dizia que a srta. Esther Greenwood estava cancelando sua presença em qualquer oficina do curso de férias. (p. 134)	<u>1953</u> <u>6 de julho</u> Neste exato momento você está mal da cabeça. Ligou para Marcia, cancelou o quarto & ela ficou aliviada. Morar lá seria uma batalha – e mesmo assim você continua querendo telefonar para o diretor – pedindo para reconsiderar a decisão. (p. 219)	<u>To Edward Cohen</u> Monday 28 December 1953 Truth was, I'd counted on getting into Frank O'Connor's writing course at Harvard, but it seemed that several thousand other brilliant writers did too, and so I didn't; so I was miffed, and figured if I couldn't write on my own I wasn't any good anyhow. (p. 655)	
FIGUEIRA	Folheei o livro até que chegue a uma história sobre uma figueira. (p. 64) Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto. Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos	<u>1950</u> No fundo, talvez se possa localizar tal sentimento em meu desagrado por ter de escolher entre alternativas. Talvez por isso queira ser todos – assim, ninguém pode me culpar por eu ser eu. Assim, não precisarei assumir a responsabilidade pelo		CONTOS: <u>Stone boy with Dolphin (Story, 1957/58)</u> The doorframe hung suspended in a maze of stairs, walls lowering, rising, shutting off all the others rooms, all the other

	era um lar feliz com marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar. Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés. (p. 88-89) Vi os anos da minha vida se estendendo como postes telefônicos de uma estrada, ligados um ao outro através de fios. contei um, dois, três... dezenove postes, os fios balançando no ar, e por mais que tentasse eu não conseguia ver poste algum depois do décimo nono. (p. 138)	desenvolvimento do meu caráter e de minha filosofia. As pessoas são felizes - - se isso quer dizer contentar-se com seu quinhão: sentir-se confortável como o pino redondo complacente que se insere num orifício circular, sem arestas incômodas ou dolorosas - sem lugar para reflexões e questionamentos. Não me contento, pois meu quinhão é limitador, como o de todo mundo. As pessoas se especializam: acabam por se dedicar a uma ideia; as pessoas “se encontram”. Mas o próprio contentamento que vem de você se encontrar é obscurecido pela constatação de que, ao fazê-lo, não só admite ser esquisita, mas um tipo específico de esquisita. (p. 59-60) <u>1951</u> desejo coisas que me destruirão no final (p. 73)		exits but this one. Obedient angels in pink gauze trolleyed away on invisible wires the surplus scenery. In the middle of the doorway Dody poised. Life is a tree with many limbs. Choosing this limb, I crawl out for my bunch of apples. I gather unto me my Winesaps, my Coxes, my Bramleys, my Jonathans. Such as I choose. Or do I choose? (p. 187)
--	--	---	--	---

		O que seria melhor? A escolha é assustadora. Não sei: é isso que eu quero. Só posso arriscar palpites em relação aos pobres coitados que conheço dizendo: “Isso é o que eu não quero”. [...] inferno, <u>Eu Não Sei!</u> Por que não posso experimentar vidas diferentes, como vestidos, para ver qual cai melhor e é mais confortável? (p. 123) <u>1952</u> Tudo o que fazemos é uma tentativa de escolher o menor de dois males? O homem, nesse sentido, nasceu com o pecado original? Ou talvez tenha apenas nascido num mundo de “Pecado”, sendo o pecado trágico dilema de optar entre o errado e o menos errado, sem nada que aprove ou corrobore a escolha – nada exceto os frutos da opção e ação resultante de decretar se a escolha foi boa ou ruim. E mesmo assim, sempre, a dúvida. (p. 148)		
--	--	--	--	--

REDOMA	Eu sabia que devia ser grata à sra. Guinea, mas não conseguia sentir nada. Não teria feito a menor diferença se ela tivesse me dado uma passagem para a Europa ou um cruzeiro ao redor do mundo, porque onde quer que eu estivesse – fosse o convés de um navio, um café parisiense ou Bangcoc –, estaria sempre sob a mesma redoma de vidro, sendo lentamente cozida em meu próprio ar viciado. (p. 208) Afundi no banco de veludo cinza e fechei meus olhos. O ar da redoma me comprimia, e eu não conseguia me mover. (p. 209) Todo o calor e o medo haviam sido expurgados. Eu me sentia surpreendentemente em paz. A redoma de vidro pairava, suspensa, alguns centímetros acima da minha cabeça. Eu estava aberta para o ar que soprava ao meu redor. (p. 241) – Vamos continuar de onde paramos, Esther – ela havia dito, com seu sorriso de mártir. – Vamos fingir que tudo não passou de um sonho ruim. Um sonho ruim. Para a pessoa dentro da redoma de vidro, vazia e	<u>1952</u> <u>11 de julho, sexta-feira</u> É como tirar a redoma de vidro de uma comunidade segura, que funciona feito um relógio, e ver aquelas pessoinhas atarefadas todas pararem, engasgarem, fluturam com o sugar (ou melhor, soprar) da atmosfera rarefeita programada – pobres coitados medrosos, agitando os braços impotentes no vácuo sem sentido. É assim que a gente se sente: livre de uma rotina. Mesmo se a pessoa se rebelou violentamente contra ela, mesmo assim, ela se sente desconfortável quando se afasta dos trilhos repetitivos. Foi o que ocorreu comigo. O que fazer? Para onde ir? Quais os vínculos, quais as raízes? Enquanto eu permanecia suspensa na estranha atmosfera rarefeita da volta ao lar? (p. 142-143). <u>1959</u> <u>19 de fevereiro:</u> <u>quinta-feira</u>	<u>To Marcia B. Stern</u> Wednesday 23-24 July 1952 It's quite amazing how I've gone around for most of my life as in the rarified atmosphere under a bell jar all according to schedule. (p. 471-472)	<u>CONTOS:</u> <u>Tongues of Stone (Story, 1955)</u> Nothing in the world could touch her. Even the sun shone far off in a shell of silence. (p. 278) <u>Initiation (Story, July 1952)</u> The basement room was dark and warm, like the inside of a sealed jar, Millicent thought, her eyes getting used to the strange dimness. (p. 298)
----------------------	--	---	--	--

	imóvel como um bebê morto, o mundo inteiro é um sonho ruim. Um sonho ruim. Eu lembrava de tudo. Lembrava dos cadáveres e de Doreen e da história da figueira e do diamante de Marco e do marinheiro no Common Park e da enfermeira vesga e dos termômetros quebrados e do negro com dois tipos de feijão e dos nove quilos que ganhei graças à insulina e da rocha que se erguia entre o céu e o mar como uma caveira cinzenta. (p. 266) Mas eu não tinha certeza. Eu não tinha certeza de nada. Como eu poderia saber se um dia – na faculdade, na Europa, em algum lugar, em qualquer lugar – a redoma de vidro não desceria novamente sobre mim, com suas distorções sufocantes? (p. 270)	O maior progresso, porém, estaria em sentir que eu me libertava da redoma de vidro (p. 544). <u>25 de fevereiro: quarta-feira</u> O dia é um acusação. Puro, claro, pronto para ser o dia da criação, brava neve nos telhados, sob o sol, o céu uma azul e límpida redoma de vidro (p. 544). <u>13 de outubro: terça-feira</u> Olho para o mundo quente, telúrico. Para o amontoado de camas de casal, berços de bebê, mesas de jantar, toda a sólida atividade vital desta terra e me sinto distante, presa numa jaula de vidro (p. 596).		
I AM I AM I AM	Resolvi que nadaria até estar cansada demais para voltar. Enquanto avançava, eu sentia o coração batendo como um motor surdo nos meus ouvidos. Eu sou eu sou eu sou. (p. 177)	<u>1950</u> Eu [I]: que letra firme, quanta tranquilidade nos três traços: um vertical, orgulhoso e afirmativo, depois duas linhas horizontais curtas, em rápida e presunçosa sucessão. A caneta	<u>To Gordon Lameyer</u> Sunday 21 February 1954 Oh, gordon gordon gordon... you are you forever and I am I and the hours and hours I could spend talking, reading aloud, listening,	CONTOS: <u>Ocean 1212-W (Essay, 1962)</u> As from a star I saw, coldly and soberly, the <i>separateness</i> of everything. I felt the wall of my skin: I am

	Respirei fundo e ouvi a batida presunçosa do meu coração. Eu sou, eu sou, eu sou. (p. 273)	rabisca no papel...I...I...I...I...I. (p. 49) <u>Abril de 1951</u> Eu sou eu, com toda a individualidade de uma minhoca. Depois da chuva, não se reconhece a singularidade de uma minhoca rosada pelas voltas de seus segmentos elásticos. Só as entranhas da minha sabem. E não é nada esmagar os intestinos amarelos líquidos com salto distraído. (p. 80) <u>14 de maio de 1953</u> Amanhã é outro dia a me aproximar da morte (que nunca poderá acontecer comigo, pois eu ou eu, invulnerável). (p. 217)	walking and communing with you are many and multitudinous. (p. 692)	I. That stone is a stone. My beautiful fusion with the things of this world was over. (p. 24) <u>The Wishing Box (Story, 1956)</u> “A rose,” she found herself repeating hollowly, like a funeral dirge, “is a rose is a rose...” (p. 218)
MÉDICOS	Não consigo dormir. Não consigo ler. – Tentei falar com uma voz calma e controlada, mas o zumbi que havia dentro de mim tomou conta da minha garganta e me sufocou. Virei as palmas das mãos para cima. – Eu acho – Teresa arrancou uma folha de seu bloquinho e escreveu um nome e um	<u>3 de novembro de 1952</u> Com quem posso conversar? Pedir conselhos? Ninguém. Um psiquiatra é o Deus da nossa era. Mas custa dinheiro. E não aceitarei conselhos, mesmo querendo. (p. 180)	<u>To Aurelia Schober Plath</u> Wednesday 19 November 1952 I am really afraid to talk it over with the psychiatrist (symbol of a parent, or priest confessor) because they might make me drop my activities	POESIAS: - <i>Lady Lazarus</i> (original: 23-29 de outubro de 1962; p. 45)

	endereço – que você devia ir ver um médico que eu conheço. Ele vai poder te ajudar mais do que eu. Olhei para o que ela tinha acabado de escrever, mas não consegui ler. – Doutor Gordon – disse Teresa. – É um psiquiatra. (p. 142) – Que tal me contar o que você acha que está errado? Desconfiada, deixei as palavras rolaem dentro da minha cabeça, como pedrinhas redondas e polidas que de uma hora para outra pudessem desenvolver garras e se transformar em alguma outra coisa. O que eu <i>achava</i> que estava errado? Aquilo dava a entender que nada <i>realmente</i> estava errado, eu só <i>achava</i> isso. Numa voz desanimada e monótona – para mostrar que eu não tinha me impressionado com sua aparência ou sua foto de família –, contei ao dr. Gordon a minha dificuldade para dormir, comer e ler. Não falei nada da minha caligrafia, que era o que mais me incomodava de tudo. (p. 146)	<u>10 de janeiro de 1953</u> Eddie respondeu minha última carta sincera dizendo que achava melhor eu procurar tratamento psiquiátrico para buscar a origem dos meus problemas terríveis. Agora sorrio, pensando: todos nós gostamos de pensar que somos importantes o suficiente para precisar de psiquiatras. Mas só o que precisamos é dormir, uma atitude construtiva e um pouco de sorte. (p. 184) <u>1956⁹⁵</u> <u>19 de fevereiro: domingo à noite</u> Um medo mórbido: que reclame demais. Ao doutor. Vou ao psiquiatra esta semana, só para encontrá-lo, confirmar que está lá. E, ironicamente, sinto que preciso dele. Preciso de um pai. Preciso de uma mãe. Preciso de um ombro mais velho e sábio	(Press Board in particular) and spend half my time pounding formulas and petty mathematical relationships (which I have long since forgotten) into my head when I basically <u>don't want</u> to learn them. (p. 527) How can I ever explain this to anyone plausibly – even the psychiatrist? I am driven inward, feeling hollow. No rest cure in the infirmary will cure the sickness in me. (p. 528) <u>To Aurelia Schober Plath</u> Monday 15 December 1952 Today I am probably going to the infirmary because of my insomnia, so don't worry if you get a notice. I have an appointment with the psychiatrist this afternoon about my	
--	--	--	---	--

⁹⁵ Em 24 de agosto de 1953 Sylvia Plath tentou se matar com uma overdose de soníferos. Em 1954 não manteve diários.

	– Bem, Esther, como você está se sentindo essa semana? O dr. Gordon embalava sua caneta como uma longa e fina bala de prata. – Igual. – Igual? – Ele levantou uma sobrancelha, como se não acreditasse em mim. (p. 151) – Como é que você está se sentindo? – Tudo bem. Era mentira, eu estava péssima. (p. 162) – Estou cheia desse doutor Gordon – eu disse, depois de deixarmos Dodo e seu furgão preto atrás dos pinheiros. – Pode ligar para ele e dizer que semana que vem eu não vou. Minha mãe sorriu. – Eu sabia que minha bebê não era como eles. Olhei para ela. – Como quem? – Como aquelas pessoas horríveis. Aquelas pessoas mortas naquela clínica. – Ela fez uma pausa. – Eu sabia que você iria resolver voltar a ficar bem. (p. 163) Todos tinham sorrisos brilhantes e artificiais. Eles se agruparam ao pé da minha cama.	onde chorar. Falo com Deus, mas o céu está vazio e Órion passa sem dizer nada. (p. 232) <u>20 de fevereiro:</u> <u>segunda-feira</u> Caro Doutor: Sinto-me muito doente. Há um ponto em meu estômago que lateja e incomoda. Repentinamente os rituais simples do dia empacam feito cavalo teimoso. Torna-se impossível fitar as pessoas nos olhos: estaria a deterioração de volta? Quem sabe. Conversas banais são desesperadoras. (p. 236) <u>25 de fevereiro:</u> <u>sábado</u> Fui ao psiquiatra esta manhã e gostei dele: atraente, calmo e respeitoso, a transmitir a sensação agradável de maturidade e experiência adquirida; senti: Pai, por que não? Queria me derramar em lágrimas e dizer pai, pai, me acuda. Conte-lhe a respeito do meu	science, and will ask her if I can go up there for a few days to rest and get rid of a slight sore throat. (p. 537)	
--	---	---	--	--

	– E como você está se sentindo esta manhã, senhorita Greenwood? Tentei descobrir qual deles tinha dito aquilo. Odeio falar para grupos de pessoas. Normalmente escolho uma pessoa e me foco nela, mas aí fico achando que os outros estão me encarando e se sentindo excluídos. Também odeio gente que pergunta como você está e, mesmo sabendo que você está na pior, espera que você responda “tudo bem”. – Estou péssima. (p. 198) Durante todo o tempo que passamos ali, no estreito cone de sol que brilhava entre as altíssimas paredes de tijolo, médicos haviam se aproximado e se apresentado a mim. “Eu sou o doutor Fulanodetal, eu sou o doutor Fulanodetal”. Alguns eram tão jovens que eu sabia que não podiam ser médicos de verdade. Um deles tinha um nome esquisito tipo dr. Sífilis, isso sem falar no sujeito de cabelo preto que era a cara do dr. Gordon. (p. 200)	rompimento e logo reclamava muito por não conhecer pessoas maduras aqui: é isso, também! Não há uma pessoa conhecida a quem eu admire que seja mais velha do que eu, aqui! (p. 243)		
“TRATAMENTO”	– O doutor Gordon acha que você não teve melhora alguma. Ele acha que você devia passar por um tratamento de choque na clínica dele em Walton. (p. 152)	<u>1956</u> <u>26 de fevereiro:</u> <u>domingo</u> E agora estou aqui sentada, reservada e exausta em meu devaneio, algo enferma do coração.	<u>To Aurelia Schober Plath</u> Thursday 17 December 1953 I am doing occasional work over at the library – and	CONTOS: <u>Johnny Panic and the Bible of Dreams</u> The white cot is ready. With a terrible gentleness

	Então percebi que nenhuma daquelas pessoas se movia. Olhei mais atentamente, tentando encontrar uma explicação para aquelas posturas enrijecidas. Havia homens e mulheres, além de garotos e garotas tão novos quanto eu, mas seus rostos eram meio parecidos, como se eles tivessem passado muito tempo numa prateleira, longe do sol, sob camadas de poeira fina e pálida. (p. 158) Enquanto eu acompanhava o dr. Gordon, uma porta se abriu em algum lugar e ouvi uma mulher gritando. Nesse momento uma enfermeira surgiu numa curva do corredor, trazendo uma mulher de roupão azul que tinha um cabelo desgrenhado e comprido. [...] Enquanto era arrastada, chacoalhando os braços e tentando se livrar da enfermeira, a mulher dizia: “eu vou pular da janela, eu vou pular da janela, eu vou pular da janela”. (p. 159) Deitei na cama. A enfermeira vesga voltou. Ela tirou meu relógio e o guardou no bolso. Então começou a retirar os grampos do meu cabelo. O dr. Gordon destrancou o armário e tirou dali uma mesa de rodinhas, sobre a	Quero escrever uma descrição detalhada do tratamento de choque, curta, densa, explosiva, sem um pingão de sentimentalismo pudico, e quando tiver escrito o bastante mandarei o texto para David Ross. Não haverá pressa, pois estou desesperadamente vingativa, por enquanto. Mas deixarei que o material se acumule. Pensei na descrição do tratamento de choque na noite passada: o sono mortífero de sua loucura, e o café da manhã que não veio, os pequenos detalhes, a volta ao tratamento de choque que deu errado: eletrocussão entra em cena, a inevitável descida ao salão subterrâneo, acordar num mundo novo, sem nome, renascer, mas não de mulher. (p. 247) <u>1959</u> <u>3 de janeiro: sábado</u> Por que, após os três ou quatro tratamentos de choque,	am having my 6th treatment tomorrow I hope I won't have to have many more... sivy (p. 651) <u>To Edward Cohen</u> Monday 28 December 1953 I underwent a rather brief and traumatic experience of badly-given shock treatments on an outpatient basis. Pretty soon, the only doubt in my mind was the precise time and method committing suicide. (p. 655) I have emerged from insulin shock and electric (ugh) shock therapy with the discovery, among other things, that I can laugh, if the occasion moves me (and, surprisingly enough, it sometimes does), and get pleasure from sunsets, walks over the golf course, drives through the country. (p. 657)	Miss Milleravage takes the watch from my wrist, the rings from my fingers, the hairpins from my hair. She begins to undress me. When I am bare, I am anointed on the temples and robed in sheets virginal as the first snow. Then, from the four corners of the room and from the door behind me come five false priests in white surgical gowns and masks whose one lifework is to unseat Johnny Panic from his own throne. They extend me full-length on my back on the cot. The crown of the wire is placed on my head, the wafer of forgetfulness on my tongue. The masked priests move to
--	---	--	--	---

	qual havia uma máquina, e a empurrou até a cabeceira da cama. A enfermeira começou a lambuzar as minhas têmporas com uma pasta fedorenta. Quando ela se debruça sobre mim para alcançar o lado da minha cabeça que estava mais perto da parede, seus peitos enormes taparam o meu rosto como uma nuvem ou um travesseiro. Um vago odor medicinal emanava de seu corpo. – Não se preocupe – sorriu a enfermeira. – Todo mundo fica morrendo de medo na primeira vez. Tentei sorrir, mas minha pele tinha ficado dura como um pergaminho. O dr. Gordon colocou duas placas de metal nas minhas têmporas, prendeu-as com uma tira que apertava a minha testa, e me deu um fio para morder. Fechei os olhos. Houve um breve silêncio, como uma respiração suspensa. Então alguma coisa dobrou-se sobre mim e me dominou e me sacudiu como se o mundo estivesse acabando. Ouvi um guincho, <i>iiii-ii-ii-ii-ii</i>, o ar tomado por uma cintilação azulada, e a cada clarão algo me agitava e moía e eu achava que meus ossos se quebrariam e a	“surpreendentemente breves”, eu me senti nas nuvens? Porque sinto necessidade de ser castigada, de me punir. Por que agora acho que deveria me sentir culpada, infeliz: e sentir uma culpa que não tenho? Por que me sinto feliz imediatamente depois de falar com RB? Capaz de me regozijar com qualquer coisa: comprar carne, uma vitória para mim, e adquirir o que quero: vitela, frango, hambúrguer. A necessidade de me punir pode ser horrível, chegando ao ponto de desapontar T de um jeito ou de outro, deliberada e maldosamente. Esse é meu pior castigo. E não escrever. Saber disso é o primeiro passo para me defender (p. 528).	their posts and take hold: one of my left leg, one of my right, one of my right arm, one of my left. One behind my head at the metal box where I can't see. From their cramped niches along the wall, the votaries raise their voices in protest. They begin the devotional chant: <i>The only thing to love is Fear itself.</i> <i>Love of Fear is the beginning of wisdom.</i> <i>The only thing to love is Fear itself.</i> <i>May Fear and Fear and Fear be everywhere.</i> There is no time for Miss Milleravage or the Clinic Director or the priests to muzzle them. The signal is given.
--	--	--	---

seiva jorraria de mim como uma planta partida ao meio. Fiquei me perguntando o que é que eu tinha feito de tão terrível. (p. 160-161) Contei à dra. Nolan sobre a máquina, as cintilações azuladas, os clarões e o barulho. Enquanto eu falava, ela me olhava sem se mover. – Isso foi um erro – ela disse. Não é assim que se faz. Olhei para ela. – Se for bem feito – disse a dra. Nolan –, é como pegar no sono. – Se alguém fizer aquilo comigo mais uma vez, eu vou me matar. (p. 212) Pelo menos no Belsize eu poderia esquecer os tratamentos de choque. [...] Elas faziam o tratamento de choque enquanto tomávamos café da manhã em nossas quartos, e então apareciam no saguão, quietas e distantes, levadas como crianças pelas enfermeiras, e tomavam seu café da manhã por ali. Toda manhã, quando eu ouvia a enfermeira bater na porta com a minha bandeja, um imenso alívio me invadia, porque eu sabia que estava fora de perigo naquele dia. Eu não entendia como a dra. Nolan podia dizer que as pessoas			The machine betrays them. At the moment when I think I am most lost the face of the Johnny Panic appears in a nimbus of arc lights on the ceiling overhead. I am shaken like a leaf in the teeth of glory. His beard is lightning. Lightning in his eye. His Word charges and illumines the universe. The air crackles with his blue-tongued lightning-haloed angels. His love is the twenty-story leap, the rope at the throat, the knife at the heart. He forgets not his own. (p. 171-172)
---	--	--	--

	dormiam durante o tratamento de choque, se ela nunca havia passado por um. Como ela podia saber se o paciente não <i>parecia</i> estar dormindo, enquanto lá dentro sentia as cintilações azuladas e o barulho? (p. 230) Pela fresta dos meus olhos, que não ousei abrir completamente por medo de que a visão completa me matasse, via cama alta com lençóis brancos e lisos, a máquina atrás da cama e uma pessoa usando máscara – não dava para saber se era homem ou mulher – atrás da máquina. Nas pontas da cama havia outras pessoas de máscara. A dra. Huey me ajudou a subir na cama e me deitou de costas. – Fala comigo – eu disse. A dra. Huey começou a falar em voz baixa e calma, passando a pomada nas minhas têmporas e encaixando os pequenos eletrodos nos dois lados da minha cabeça. – Vai ficar tudo bem, você não vai sentir nada, basta morder isso... – Ela colocou algo na minha boca e, em pânico, eu mordi – e a escuridão me apagou como giz sobre um quadro negro. (p. 239)			
--	--	--	--	--

INTERNA- MENTO	Acontece que o meu caso não tinha cura. Eu havia comprado na farmácia alguns livros de psicopatologia, e meus sintomas combinavam com os casos mais graves descritos nos livros. A única coisa que eu conseguia ler, além dos jornais sensacionalistas, eram aqueles livros de psicopatologia. Era como se minha mente ainda tivesse uma pequena abertura, para que eu aprendesse tudo o que precisava sobre a minha condição e assim desse um fim descente a ela. (p. 179) Minha mãe sentou-se na beira da cama e colocou uma mão na minha perna. Ela tinha um ar amoroso e recriminador, e eu queria que ela fosse embora. – Acho que eu não falei nada. – Eles disseram que você estava me procurando. – Ela parecia prestes a chorar. Seu rosto contraiu-se e tremeu feito uma geléia pálida. - Como você está? – perguntou meu irmão. Olhei minha mãe nos olhos. - Igual – eu disse. (p. 193) A enfermeira suspirou e abriu a gaveta de cima da cômoda. Pegou um grande espelho, com uma moldura de madeira que combinava		<u>To Gordon Lameyer</u> Monday 7 September 1953 I am, at present still undergoing rigorous treatment – shots of penicillin practically by the hour for my incipient temp – which <u>will</u> rise... by now I'm becoming immune to any kind of needle whatsoever, which is a large step in my life – against the more minor of my fears. (p. 651) <u>To Gordon Lameyer</u> Friday 25 December 1953 (I do want to explain my scandalous silence in the line of correspondence: I'd been undergoing months of therapy which left me feeling rather unconversational temporarily) (p. 652)	POESIAS: - <i>Tulips</i> (original: 18 de março de 1961, p. 53) CONTOS: <u>Tongues of Stone</u> Then she would drag out her nights and days chained to a wall in a dark solitary cell with dirt spiders. They were safe outside the dream, so they could jargon away. But she was caught in the nightmare of the body, without a mind, without anything, only the soulless flesh that got fatter with the insulin and yellower with the fading tan. (p. 274) Now that she was on insulin the nurses made her come in early so that they could ask
----------------------------------	---	--	--	--

	com a cômoda, e o entregou para mim. Inicialmente eu não vi qual era o problema. Não era um espelho, mas um retrato. Não dava para saber se a pessoa no retrato era homem ou mulher, porque sua cabeça estava raspada e tufos de cabelo brotavam dela feito penas de galinha. Um lado de seu rosto estava roxo, inchado e sem forma. Ao aproximar-se das bordas o inchaço ficava esverdeado, evoluindo então para um amarelo desbotado. A boca da pessoa estava bege e tinha feridas rosadas nos dois cantos. A coisa mais impressionante daquele rosto era o acúmulo sobrenatural de cores brilhantes. Sorri. A boca no espelho abriu um sorriso. A outra enfermeira entrou no quarto logo depois do barulho. Ela de uma olhada no espelho quebrado e me viu cercada pelos pedacinhos brancos, e puxou a enfermeira mais nova para fora do quarto. – O que foi que eu te <i>falei</i>? – eu a ouvia dizer. (p. 196) – Que sorte a sua – disse Valerie. – Você está tomando insulina. – Não acontece nada.		her every fifteen minutes how she felt and lay their cool hands on her forehead. All that was a farce, so she said only each time they wanted to know: “I feel the same. The same.” And it was true. (p. 275) She felt the subtle slow, inevitable corruption of her flesh that yellowed and softened hour by hour. She imagined the waste piling up in her, swelling her full of poisons that showed in the blank darkness of her eyes when she stared into the mirror, hating the dead face that greeted her, the mindless face with the ugly purple scar on the left cheek
--	---	--	---

	– Ah, vai acontecer. Eu já tomei. Me avise quando tiver uma reação. Mas eu nunca tinha reação alguma. Só ficava cada vez mais gorda. Já estava cabendo nas roupas frouxas que minha mãe havia comprado, e quando olhava para minha barriga roliça e meus quadris largos eu pensava que era até bom que a sra. Guinea não tivesse me visto assim, porque parecia que eu estava esperando um bebê. (p. 215)			that marked her like a scarlet letter. (p. 276)
TENTA-TIVA DE SUICÍDIO (1953)	Eu sabia exatamente como agir. No momento em que os pneus do carro tocaram a rua e o som do motor se extinguiu na distância, pulei da cama e vesti rapidamente a blusa branca, a saia verde e a capa de chuva preta. A capa ainda estava meio úmida, mas logo aquilo não teria mais importância. Desci as escadas, peguei um envelope azul na mesa de jantar e escrevi cuidadosamente no verso, em letras grandes: <i>vou dar uma longa caminhada</i>. Coloquei a mensagem num lugar que minha mãe veria quando entrasse em casa. Então dei uma risada. Tinha me esquecido da coisa mais importante. Subi as escadas e arrastei uma cadeira até o armário da minha mãe. Subi nela e	<u>1956</u> <u>19 de fevereiro:</u> <u>domingo à noite</u> Sinto-me como Lázaro: a história dele me fascina. Estava morta, levantei-me novamente e até recorrer ao mero aspecto sensorial de ser suicida, de ter chegado tão perto, de sair do túmulo com as cicatrizes e as marcas na face (é minha imaginação) que se tornam mais visíveis: pálidas como um sinal de morte na pele vermelha, fustigada pelo vento, escura de tão bronzeada nas fotografias, em contraste com a palidez invernal tumular. E identifico-me demais com	<u>To Gordon Lameyer</u> Monday 31 August 1953 The reasons I can't see people now are many and various – among them, that I have a few face bruises that need to heal – and of course I'll be under doctor's care for a while more. (p. 649) <u>To Edward Cohen</u> Monday 28 December 1953 I don't know how widely the news of my little scandal this summer in the newspapers, but I received letters from all over the United	POEMA: - <i>Lady Lazarus</i> “Na segunda quis/Ir até o fim e nunca mais voltar./Oscilei, fechada//Como uma concha do mar./Tiveram que chamar e chamar/E tirar os vermes de mim como pérolas grudentas.” (p. 47) CONTOS: <i>Tongues of Stone (Story, 1955)</i> She had fought back to darkness and

	estiquei o braço até alcançar um cofrinho verde na última prateleira. O cadeado era tão frágil que eu poderia ter aberto a tampa de metal com as minhas próprias mãos, mas queria fazer as coisas de maneira calma e ordeira. Abri a gaveta superior direita da cômoda da minha mãe e tirei o porta-joias azul de seu esconderijo sob os lenços de linho irlandeses. Destaquei a chave do veludo escuro, abri o cofre e peguei o frasco de pílulas novas. Havia mais do que eu esperava. Umas cinquenta, pelo menos. Se eu tivesse esperado que minha mãe me administrasse as pílulas, noite após noite, teria que esperar cinquenta noites até juntar a quantidade suficiente. E em cinquenta noites as aulas da faculdade teriam recomeçado, meu irmão teria voltado da Alemanha e seria tarde demais. Devolvi a chave aos caos de correntes e anéis baratos do porta-joias, depusitei-o sob os lenços na gaveta, pus o cofre de volta na prateleira do armário e levei a cadeira até o lugar exato de onde a tinha retirado. Então desci até a cozinha. Abri a torneira e enchi um copo grande de água. Peguei	minhas leituras e escritos. (p. 232)	States from friends, relations, perfect strangers and religious crackpots; and I'm not aware of whether you read about my escapade, or whether you are aware of my present situation. (p. 654) Pretty soon, the only doubt in my mind was the precise time and method of committing suicide. The only alternative I could see was an eternity of hell for the rest of my life in a mental hospital, and I was going to make use of my last ounce of free choice and choose a quick clean ending. I figured that in the long run it would be more merciful and inexpensive to my family; instead of an indefinite and expensive incarceration of a favorite daughter in the cell of a State San, instead of the misery and disillusion, of sixty odd years of mental vacuum, of physical squalor, I would spare them all by	lost. They had jolted her back into the hell of her dead body. They had raised her like Lazarus from the mindless dead, corrupt already with the breath of the grave, sallow-skinned, with purple bruises swelling on her arms and thighs and a raw open scar on her cheek that distorted the left side of her face into a mass of browning scabs and yellow ooze so that she could not open her left eye. At first they thought she would be blind in that eye. She had lain awake the night of her second birth into the world of flesh, talking to a nurse who was sitting up with her, turning her
--	--	---	--	---

o copo e o frasco de pílulas e desci para o porão. Uma luz fraca e submarina atravessava as fendas das janelas. Havia um vão escuro na parede, atrás do aquecedor a óleo, da altura do meu ombro. Ele avançava até perder-se de vista, sob uma passagem coberta que havia sido adicionada à casa depois do porão ter sido escavado. A passagem acabou construída sobre aquela fenda secreta de piso de terra. Alguns troncos velhos e apodrecidos bloqueavam a entrada do vão. Coloquei-os de lado. Então pus o copo de água e o frasco de pílulas lado a lado na superfície plana de um dos troncos e comecei a tentar trepar no vão. Demorei um tempo tentando, mas finalmente consegui. Fiquei agachada como um duende na entrada escura. Meus pés descalços tocavam a terra. Ela parecia amistosa, porém fria. Fiquei me perguntando quando teria sido a última vez que aquele pedaço de chão tinha visto o sol. Arrastei os troncos pesados e empoeirados para a entrada do buraco. A escuridão era espessa como veludo. Peguei o copo e o frasco, abaixei a cabeça e		ending everything at the height of my so-called career, while there were still illusions left among my profs, still poems to be published in <u>Harper's</u>, still a memory at least that would be worthwhile. 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. So I hit upon what I figured would be the easiest way out: I waited until my mother had gone town, my brother was at work, and my grandparents were out in the back yard. Then I broke the lock of my mother's safe, took out the bottle of	sightless face toward the gentle voice and saying over and over again, "But I can't see, I can't see". The nurse, who had also believed that she was blind, tried to comfort her, saying, "There are a lot of other blind people in the world. You'll meet a nice blind man and marry him someday". And the full realization of her doom began to come back to the girl from the final dark where she had sought to lose herself. It was no use to worry about her eyes when she could not think or read. It would make no difference if her eyes were blank, blind windows now, because she
---	--	--	---

	engatinhei cuidadosamente rumo à parede do fundo. Teias de aranha tocavam meu rosto, suaves feito mariposas. Enrolada na capa preta como em minha própria sombra, comecei a tomar as pílulas rapidamente, entre goles de água, uma depois da outra depois da outra. Inicialmente nada aconteceu, mas quando me aproximei do fim do frasco luzes vermelhas e azuis começaram a piscar diante dos meus olhos. O frasco escapou dos meus dedos e eu me deitei. O silêncio recuou, revelando as pedrinhas, as conchas, todos os destroços decadentes da minha vida. Então, no limite da visão, ele se recompôs e, numa grande onda, me arremessou para o sono. (p. 187-189)		50 sleeping pills, and descend to the dark sheltered ledge in our basement, after having left a note to mother that I had gone on a long walk and would not be back for a day or so. I swallowed quantities and blissfully succumbed to the whirling blackness that I honestly believed was eternal oblivion. My mother believed my note, sent out searching parties, notified the police, and finally, on the second day or so, began to give up hope when she found that the pills were missing. In the meantime, I had stupidly take too many pills, vomited them, and came to consciousness in a dark hell banging my head repeatedly on the ragged rocks of the cellar in futile attempts to sit up and instinctively, call for help. My brother finally heard my weak yells, called the ambulance, and the next days were a	could neither read nor think. (p. 277-278)
--	--	--	--	---

			nightmare of flashing lights, strange voices, large needles, and overpowering conviction that I was blind in one eye, and a hatred toward the people who would not let me die, but insisted rather in dragging me back into the hell of sordid and meaningless existence. I won't going into the details that involved two sweltering weeks in the Newton-Wellesley hospital, exposed to the curious eyes of all the student nurses, attendants, and passers-by---or the two weeks in the psychiatric ward of the Mass-General, where the enormous open sore on my cheek gradually healed, leaving a miraculously-intact eye, plus a large, ugly brown scar under it. (p. 655-656)	
--	--	--	--	--