

MARCIA ELIS DE LIMA FRANÇOSO

A PRESENÇA DO CORPO NA CENA DA MORTE:

UMA ANÁLISE DA ESCRITURA NOS POEMAS DE *ARIEL*.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Alcides Cardoso dos Santos

ARARAQUARA – S.P.
2008

MARCIA ELIS DE LIMA FRANÇOSO

A PRESENÇA DO CORPO NA CENA DA MORTE:

UMA ANÁLISE DA ESCRITURA NOS POEMAS DE *ARIEL*.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Alcides Cardoso dos Santos

Data de aprovação: 03/03/2008

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

Universidade Estadual Paulista.

Membro Titular: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

Universidade Estadual Paulista.

Membro Titular: Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão

Universidade Estadual de Campinas.

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Dedico esta dissertação a Eliane Caron, quem primeiro me apresentou ao mundo da poesia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela oportunidade e por proporcionar as condições que me possibilitaram a perseverança desde o início de minhas pesquisas até a conclusão deste trabalho;

Ao Professor Doutor Alcides Cardoso dos Santos, pela dedicação e pela paciência, pela confiança e essencialmente pelos ensinamentos proporcionados durante os anos de pesquisa de que este trabalho é fruto;

Aos Professores Doutores Marcos Antonio Siscar, Maria Clara Paro e Fábio Durão, pela leitura atenciosa e precisa e pela valiosa transmissão de conhecimentos no processo de Qualificação e de Defesa deste trabalho;

À imensa contribuição da Professora Doutora Guacira Marcondes Machado, pela poética transmissão de uma incalculável sabedoria poética e da Professora Doutora Ude Baldan, pela palavra e pela percepção;

Aos funcionários da Biblioteca, da Sessão de Pós-Graduação e do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, pelas contribuições práticas;

Aos funcionários e professores do Núcleo Escola de Inglês, em especial Eloísa Antonia Varella, a flor, e Valdicéa Moreira, pela tolerância, pela motivação e pelo apoio diários.

Às Professoras Sally Bailey e Katheleen Connors, organizadoras do *The Sylvia Plath 75th Year Symposium*, pela acolhida e pela oportunidade;

Aos meus amigos Vanessa Sivolani Miziara, Marcelo de Souza Góes, Suilei Monteiro Giavara e Vanessa Chiconelli, por diversas consultorias e pelo constante incentivo;

Aos queridos e inesquecíveis Carla Renata Segatelli, Bianca de Campos, Cristiano Penacchi Bosco, Aislan Camargo Maciera, Samanta Ravazzi, Andreza Mapelli, Juliana Vigato, Marcio e Suheyde de Souza Góes, pela alegria e pela presença, mesmo que ausente;

Aos amigos Marina Luiz Brandão e Diego Pagot Correa, pela inigualável receptividade brasileira, que dispensa outros comentários;

A todos os meus familiares, por compreenderem meu exílio voluntário para que este trabalho pudesse ser realizado e, em especial, à minha querida mãe, Maria das Dores de Lima, e minhas irmãs, Kelly Cristina de Lima Françoso, amiga de todas as horas, e Cíntia Roberta de Lima Françoso, por compartilharem comigo a vivência do simples e do complexo e da lágrima que é de dor e também de alegria;

E, por fim, a Elton César Freire, minha metade, pelo amor, pela paciência, pela motivação, pela confiança, pelo apoio e pelo companheirismo incondicionais e também à família Freire, pela acolhida e pelo carinho.

“Then deep from the earth you shall speak, from low in the dust your words shall come; your voice shall come from the ground like the voice of a ghost, and your speech shall whisper out of the dust”.

(BIBLE, 1952, p. 737)

RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar a imagética do corpo e da morte na escritura de *Ariel*, a coletânea que contém alguns dos últimos poemas escritos por Sylvia Plath antes de seu suicídio, em fevereiro de 1963, e que tem sido alvo de polêmicas discussões devido ao fato de que foi publicada postumamente por seu marido, o também poeta Ted Hughes, e apresenta uma seqüência diversa daquela que a autora havia deixado em seus manuscritos. Nossa análise vale-se da seqüência em que *Ariel* foi organizado pela poeta, bem como de textos que representam os caminhos percorridos pela crítica da poesia plathiana, e considera tanto o caráter autobiográfico dessa poesia como a influência que a tradição literária e cultural exerce sobre ela. Acreditamos que desse modo pode-se visualizar o cenário em que se dá o posicionamento da *persona* no seu discurso e, a partir de então, considerar o espaço poético como palco da morte. A escolha dessa via de acesso mostra não somente o uso que a poeta faz do material autobiográfico em confluência com retomadas da tradição literária e de episódios históricos, religiosos e mitológicos, mas também o modo como a trajetória da voz lírica tipicamente feminina de seus poemas é dramatizada no cenário composto por essa teia dialógica, sugerindo uma releitura da figura tradicionalista da mulher. Por conta do parentesco entre morte e escritura na poética plathiana, sugerimos que a trajetória de sua voz lírica representa a própria relação do poeta com sua escrita, uma relação marcada pela morte e que constitui uma instância de criação, por meio de uma experiência que se assemelha ao impossível.

Palavras – chave: Corpo. Morte. Cenário. Mulher. Escritura.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze the imagery of body and death in the writing of *Ariel*. This collection contains some of the late poems written by Sylvia Plath before her suicide, in February 1963, and has been the target of polemic discussions due to the fact that it was posthumously published by her husband, the poet Ted Hughes, and it presents a sequence which diverges from the one proposed by the author in her manuscripts. Our analyses uses the sequence in which *Ariel* was organized by Sylvia Plath, as well as texts that represent the roads traveled by the criticism of the plathian poetry, and considers both its autobiographical character and the influence that the literary and cultural tradition exerts over it. We believe that this way, the scenery that holds the positioning of this *persona* in the speech can be visualized, and then we can consider the poetic space as the stage of death. The choice of this via of access shows not only the use which the poet makes from the autobiographical material in confluence with the recalling of the literary tradition and of historic, religious and mythological episodes, but also the way the trajectory of the typically feminine voice of her poems is dramatized in the scenery composed by this dialogic weave, suggesting a rereading of the traditionalist figure of the woman. Because of the relationship that connects death with writing in the plathian poetics, we suggest that the trajectory of this lyrical voice represents the proper relationship of the poet towards his writing, which is marked by death and constitutes an instance of creation, through an experience that resembles the impossible.

Keywords: Body. Death. Scenery. Woman. Writing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 9
1 A TRADIÇÃO LITERÁRIA EM <i>ARIEL</i>.....	p. 18
1.1 A polêmica em torno de <i>Ariel</i>.....	p. 18
1.2 Retomadas temáticas e estilísticas	p. 24
2 INSCRIÇÃO BIOGRÁFICA	p. 40
2.1 Referências autobiográficas em diálogo com religião, mitologia e história	p. 41
2.2 Poética de inscrição biográfica	p. 59
3 POÉTICA DE MORTE	p. 65
3.1 A “corporeidade” na poética plathiana	p. 65
3.2 O corpo e o ato de morrer	p. 76
3.3 Escritura: o poema como palco da morte	p. 87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 92
REFERÊNCIAS.....	p. 96
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	p. 100

INTRODUÇÃO

O estudo que aqui será desenvolvido consiste em tecer considerações acerca do corpo e da morte na escritura em *Ariel: The Restored Edition* (PLATH, 2004), a coletânea que contém os últimos poemas escritos por Sylvia Plath¹. Suicida aos trinta e um anos de idade, em fevereiro de 1963, Plath deixou uma produção poética que tem sido alvo de polêmicas discussões devido à intensidade de seu caráter autobiográfico-confessional.

Nascida em Boston, em 27 de outubro de 1932, Sylvia Plath iniciou cedo sua atividade literária, aos oito anos de idade, com a publicação de *Poem*, um poema de apenas cinco versos lançado no periódico *Boston Sunday Herald*. Em 1960, publicou *The Colossus and Other Poems* e em janeiro de 1963, um mês antes de seu suicídio, foi lançado seu romance autobiográfico *The Bell Jar*, sob o pseudônimo de Victoria Lucas, que mais tarde viria a ser substituído por seu nome verdadeiro. A partir de então, a publicação de suas outras obras ocorreu postumamente. Dentre elas, quatro volumes de poemas: *Ariel*, de 1965, *Winter Trees* e *Crossing the Water*, que datam de 1971, e *The Collected Poems*, a obra poética completa da autora, organizada por Ted Hughes e lançada em 1981. Em 1975, foram publicadas também, sob o título *Letters Home*, as cartas por meio das quais a poeta correspondia-se com sua mãe e seu irmão. Quatro anos mais tarde foi lançado, ainda, seu livro de ensaios e contos intitulado *Johnny Panic and the Bible of Dreams* e em 1982 os diários que Plath escreveu de 1950 a 1962 foram reunidos e publicados como *The Journals of Sylvia Plath*.

Ainda muito jovem, Sylvia Plath ingressou no tradicional *Smith College*, onde obteve reconhecimento por suas habilidades poéticas, que lhe renderam premiação em dois concursos literários promovidos pela instituição e um estágio como editora na revista *Mademoiselle*, em Nova York. Em 1955, foi contemplada com uma bolsa *Fulbright* para estudar em Cambridge,

¹ *Ariel: The Restored Edition* é constituído dos 40 poemas selecionados e organizados por Sylvia Plath nos manuscritos de *Ariel and Other Poems*. Esses poemas não chegaram a ser publicados antes de sua morte, mas somente dois anos após, em 1965, sob o título *Ariel*, com uma organização diferente daquela deixada por Plath nos manuscritos. A edição modificada foi realizada por seu ex-marido, o também poeta Ted Hughes, e tem atraído a atenção de leitores de todo o mundo, abrindo possibilidades para as mais variadas vertentes críticas. Já a edição revista com a seqüência original dos poemas, foi editada pela filha do casal, Frieda Hughes, e veio ao público somente 39 anos após a edição de 1965. Por ser ainda recente, o volume tem uma produção crítica relativamente pequena, que diverge daquela da primeira edição, não somente no que se refere à sua extensão, mas principalmente quanto aos rumos tomados a partir das alterações realizadas na seqüência dos poemas. Uma versão em língua portuguesa do *Ariel* organizado por Hughes foi feita em 1996, pela escritora portuguesa Maria Fernanda Borges. Onze anos mais tarde, em julho de 2007, foi publicada pelos brasileiros Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo a versão em português da edição revista de *Ariel*. Neste trabalho, os títulos dos poemas em língua portuguesa, referidos nas notas de rodapé, constam da versão de Lopes e Macedo e foram incluídos aqui no intuito de facilitar o acesso do leitor aos poemas em língua portuguesa.

na Inglaterra, onde teve oportunidade de conhecer o já afamado poeta Ted Hughes, de quem ela já havia lido alguns poemas e era, portanto, admiradora, e com quem ela viria a se casar no ano seguinte. Acompanhada pelo marido, Plath retornou aos Estados Unidos em 1957 e foi convidada a dar aulas no *Smith College*. No ano seguinte, frequentou um curso de poesia ministrado por Robert Lowell. De volta à Inglaterra em 1959 Sylvia Plath e Ted Hughes estabeleceram-se nesse país em definitivo e tiveram, então, dois filhos, Frieda, que nasceu em 1960, e Nicholas, nascido em 1962, ano em que se deu a separação do casal devido ao envolvimento de Hughes com outra mulher.

Com base na vida de Sylvia Plath, que é marcada por instabilidades psicológicas, duas tentativas de suicídio e internações seguidas com tratamentos por eletrochoques, diversos estudos acertadamente já pontuaram o caráter indissociável do laço que une vida e obra em sua poesia, principalmente nos poemas de *Ariel*. Muitos desses estudos analisam as alusões e referências a acontecimentos da história pessoal da poeta em sua escrita. Dentre esses acontecimentos destacam-se, entre outros, o falecimento de seu pai, Otto Plath, um reconhecido entomologista especializado no estudo do comportamento das abelhas. Esse fato data de 1940 e é aludido em diversos poemas da autora. Há também referências à relação da escritora com sua mãe, Aurelia Plath, marcada pela distância em que ambas viveram a partir da mudança de Sylvia Plath para a Inglaterra. Outra fonte de referências na poética de Plath está associada às imagens que ilustram sua vida de esposa e mãe, confinada ao ambiente doméstico e vítima da infidelidade conjugal que foi a causa de sua separação de Ted Hughes, bem como as tentativas de suicídio da autora.

As alusões autobiográficas na obra de Plath não constituem, porém, jatos de confissão de uma mulher desequilibrada por distúrbios psicológicos e instabilidades emocionais, como sugere parte da produção crítica de sua poesia. Em uma entrevista, cujo texto foi transcrito por A. Alvarez (1970, p. 64)², a própria poeta afirma:

Eu penso que meus poemas surgem imediatamente das experiências emocionais e sensoriais que eu tenho, mas devo dizer que não simpatizo com esses gritos do coração que são elucidados somente por uma agulha ou uma faca ou qualquer coisa que seja. Eu acredito que se deve ter habilidade para controlar e manipular experiências, mesmo as mais terríveis [...] com uma mente lúcida e inteligente. Acho que experiência pessoal não deve ser um tipo de experiência como uma caixa fechada ou como Narciso olhando-se no espelho. Acredito que deve ser geralmente relevante em relação a coisas como Hiroshima e Dachau e assim por diante.

² Os trechos citados de obras escritas em língua inglesa são de tradução nossa, exceto os poemas, cujos títulos estão acompanhados de suas respectivas versões em língua portuguesa, realizadas por Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo.

As alusões autobiográficas na poética plathiana não constituem, portanto, um manancial narcíseo, mas elas dialogam, como veremos no primeiro capítulo, com textos religiosos, mitológicos, históricos e literários, os quais trazem à tona uma complexa problemática que envolve aspectos típicos da produção poética, seja ela contemporânea ou não, tais como indiferença, sofrimento, dor, sentimento de vazio e morte. Dessa forma, faz-se pertinente considerar essas alusões juntamente com as referências histórico-culturais feitas pela poeta em sua obra. Para tanto, é realizada, neste trabalho, uma breve análise dos caminhos que a autora percorreu em sua formação poética.

É importante lembrarmos que a obra de Sylvia Plath aparece num cenário já marcado por nomes como Emily Dickinson, T. S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens, William Carlos Williams e Robert Lowell, entre outros que constituem a imensa diversidade da poesia da modernidade norte-americana. Vale ressaltar que no início do século XX, difundiam-se nos Estados Unidos as idéias da Nova Crítica, lançadas na produção teórica de T.S. Eliot, segundo as quais o poeta deveria conferir à sua escrita um tom impessoal, mantendo-a a certa distância de si mesmo. Após essa tendência, vieram os poetas da década de 30 que, segundo Perkins (1987, p. 122), “negaram o pessimismo de Eliot” e acreditavam que a poesia “deveria ser ativa e relevantemente engajada nas necessidades de seu tempo” para poder talvez “contribuir para uma mudança social”. Seguindo, em parte, o caminho cujas portas se abriram com essa poesia dos anos trinta, houve também a poesia do pós-guerra, que retratava a expressão da verdade, o vazio de significado, o nada e a morte. Essa produção poética precedeu, por sua vez, a poesia do movimento denominado Contracultura, caracterizada por uma liberdade revelada tanto na forma quanto no fato de tratar de temas controversos e até mesmo considerados tabus, tais como liberação sexual, fantasias e masturbação, entre outros. A poesia da Contracultura apresenta um questionamento de normas culturais e políticas e, segundo Perkins (1987, p. 122), vê o homem de seu tempo como alguém cuja trajetória envolve riscos, sofrimento, pobreza, doença, brutalidade, cárcere, fome, alucinações demoníacas, loucura, suicídio e também como “um criminoso, mas vítima do *Moloch*, do sistema econômico, da sociedade urbano-industrial, do governo, da polícia, da guerra, da bomba atômica, da mentalidade popular, da América”. Surgida em meio a essa variedade de tendências e movimentos, a poesia de Sylvia Plath é marcada por uma dicção corpórea e pessoal que, como será visto no terceiro capítulo, a distancia dos pressupostos vinculados à poesia da Nova Crítica, mas não a inclui em nenhuma dessas outras tendências: em sua poesia, o vazio, o nada, a morte, o aspecto de mudança social e os tematizados pelos poetas da

Contracultura estão diretamente relacionados ao tom extremamente pessoal com que são realizadas as dramatizações protagonizadas pela voz lírica criada por ela. Em sua poética, transparecem, junto às referências autobiográficas, a desumanização e a violência, características das relações humanas no século XX que estão presentes na obra da maioria dos escritores modernos, do pós-guerra e da pós-modernidade. Diante da pluralidade de tendências que caracteriza o panorama da poesia norte-americana de meados do século XX, Ana Cecília Carvalho (2003, p. 93) inclui a obra de Sylvia Plath no cânone confessionalista que ganhou força com a poesia de Robert Lowell, sendo que

[...] a eficiência literária dessa escrita reside no fato em [sic] que consegue mostrar como o horror inominável ligado a uma catástrofe que ameaça toda a humanidade repete, em seu bojo, a experiência de desamparo primordial com a qual todo ser humano se defronta nos momentos inaugurais de sua constituição – desamparo fadado a renovar-se pelas perdas sucessivas e inevitáveis na história de cada um.

Na constituição da subjetividade pessoal marcante na poesia de Sylvia Plath, há diálogos com diversos representantes da tradição literária que a precedeu e também com alusões a episódios e personagens da mitologia clássica greco-romana, bem como da religião e da história moderna ocidentais. Além disso, alguns dos temas da poesia plathiana são típicos da produção poética do Romantismo, tais como a morte, a beleza meduséia, a representação de cadáveres, vampiros e a profanação religiosa. Mas esses temas são, na obra dessa poeta, trazidos à sua contemporaneidade e diretamente relacionados ao material autobiográfico que constitui seus poemas. Não se trata mais de figurativizar o homem como o centro do universo e nem de relacioná-lo a evasões sentimentais, como ocorre na arte do romantismo. Se pode ser aparentado, de longe, com o romântico, o subjetivismo latente dos poemas plathianos aproxima-se, fundamentalmente, da atitude de destruir e recriar o sujeito e a própria poesia, característica da produção poética da modernidade norte-americana.

Eis o ponto em que, para Ana Cecília Carvalho (2003, p. 94),

História e subjetividade se encontram. O triunfo da voz estridente e luminosa da poética de Sylvia Plath alterna-se – e muitas vezes faz coro – com o que há de mais sombrio e silencioso no vazio de uma experiência que é comum a todo aquele que se defronta com a ameaça de aniquilamento subjetivo.

Na poesia plathiana lê-se o que Perkins (1987, p. 344) denomina “visão *criatural* do homem”, reveladora do “enfraquecimento contemporâneo do humanismo e da religião” e essa visão está, em *Ariel*, diretamente relacionada à visão da própria poesia como criatura, pois a

autora retoma em sua obra diversos aspectos das estéticas literárias que a precederam e os transforma de acordo com a vertente confessional na qual sua poesia está inserida. A intensidade com que o autobiográfico é figurativizado nessa coletânea abriu espaço, porém, para a divisão da crítica da poesia plathiana em dois extremos. De um lado, a vertente que, segundo Sandra M. Gilbert (1984, p. 207), “exaltaria ou culparia a intensidade suicida de Plath, traçando uma relação alegórica, psicodramática e até mesmo melodramática entre vida e arte”, e de outro “mais conservadoramente, a segunda vertente, que explicaria e analisaria as influências estilísticas de Plath, traçando uma relação levemente menos problemática, embora ainda alegórica, entre arte e arte”.

Por conta dessa divisão, a poética plathiana encontra-se no centro de uma batalha sem fim em que nenhum dos lados é vencedor ou perdedor. Seguir radicalmente a primeira vertente implica, geralmente, querer encontrar nos poemas possíveis explicações para a morte da autora e desconsiderar um aspecto de fundamental importância para os estudos literários da poesia: o fato de que a literatura é um discurso figurativo e, por isso, pode ser vista como um universo lingüístico aberto a diversas possibilidades de criação de sentidos. Já o seguimento da segunda vertente implica a desconsideração do fato de que a poesia de Sylvia Plath nutre-se de seu material autobiográfico e a partir dele constrói um universo ao mesmo tempo individual, público e dialógico.

No caso de *Ariel*, há um fator de complicação referente à polêmica que envolve sua publicação. Isso porque sua primeira edição, datada de 1965, dois anos após a morte da autora, foi organizada pelo poeta Ted Hughes, com quem ela havia sido casada durante sete anos. Nesse volume, Hughes excluiu alguns poemas que haviam sido escolhidos por Plath para compor a obra e incluiu outros que ela não havia selecionado, sob a alegação de que o conteúdo dos poemas retirados era demasiado pessoal e agressivo para seus filhos. Essa alteração acabou por constituir um outro volume, ao qual a pesquisadora Marjorie Perloff (1990) denomina “*Ariel 2*”, completamente diverso e mais polêmico do que aquele elaborado por Plath. Uma grande parte da produção crítica dos poemas de *Ariel* fundamenta-se na edição do volume realizada por Ted Hughes, pois a edição revista, com os poemas originalmente selecionados por Plath, foi lançada somente trinta e nove anos depois³.

Há entre o arranjo organizado por Sylvia Plath e o de Ted Hughes vinte e nove poemas em comum: *Morning song*, *The Couriers*, *The Applicant*, *Lady Lazarus*, *Tulips*, *Cut*, *Elm*, *The Night Dances*, *Poppies in October*, *Berck Plage*, *Ariel*, *Death & Co*, *Lesbos*, *Nick and the*

³ (Ver nota 1).

Candlestick, Gulliver, Getting There, Medusa, The Moon and the Yew Tree, A Birthday Present, Letter in November, The Rival, Daddy, You're, Fever 103°, The Bee Meeting, The Arrival of the Bee Box, Stings e Wintering. Na organização feita por Ted Hughes, porém, foram excluídos doze poemas que haviam sido selecionados pela autora: *The Rabbit Catcher, Thalidomide, Barren Women, A Secret, The Jailor, The detective, Magi, The Other, Stopped Dead, The Courage of Shutting up, Purdah e Amnesiac.* Além disso, Hughes adicionou quinze poemas que não constam do manuscrito de *Ariel* deixado por Plath. Esses poemas são: *Sheep in Fog, Mary's song, The Hanging Man, Little Fugue, Years, The Munich Mannequins, Totem, Paralytic, The Swarm, Balloons, Poppies in July, Kindness, Contusion, Edge e Words.*

Todos os poemas selecionados pela autora para integrar *Ariel* foram escritos até novembro de 1962, ao passo que nove dos quatorze adicionados por Hughes são de 1963. Essa data corresponde aos poucos dias que antecederam o suicídio da poeta e, segundo a crítica, a seleção desses poemas pode ter contribuído para que as primeiras análises da coletânea a vissem como jatos de confissões de uma mulher atormentada e neurótica ou como um anúncio de sua iminente e inevitável morte. Além disso, a modificação do corpus de *Ariel* pode ter influenciado o interesse das primeiras análises da obra em explicar o suicídio da autora por meio de seus poemas.

Esse quadro vem sendo redesenhado, porém, nas últimas décadas, devido ao olhar da crítica que não ignora o caráter autobiográfico da poesia plathiana, mas que se interessa também pelos procedimentos dialógicos, imagéticos e figurativos de que ela é constituída, isto é, o que está por trás desse seu caráter autobiográfico e confessional. Muitos estudos vêm ressaltando a qualidade literária e a competência lingüística com as quais a autora construiu seus poemas a partir da utilização de fatos que marcaram sua trajetória pessoal.

O ponto de vista adotado neste estudo se encaixa nesse último fluxo da crítica da poesia de Sylvia Plath, pois aqui são considerados tanto o já institucionalizado confessionalismo e a dramaticidade da poesia de Sylvia Plath como o trabalho de elaboração lingüística que a poeta faz a partir de seu material autobiográfico. Isso porque esse material é, segundo Rodrigo Garcia Lopes (LOPES, 1994, p. 119), “lapidado por um método” e não aparece nos poemas “em estado bruto”, pois “se o poeta não consegue controlar as experiências por intermédio de associações verbais que as canalizem para uma atitude estrutural, então sua validade é a mesma que a da confissão de uma notícia: tem superfície pública e mais nada”.

Serão utilizados no desenvolvimento deste trabalho os poemas selecionados por Sylvia Plath na constituição original de *Ariel*, pois aqui o que está no centro da questão é o processo

por meio do qual a poeta constrói uma poética de corpo e de morte a partir da fusão entre referências autobiográficas e retomadas de textos representantes da tradição cultural da qual ela é herdeira.

Nos poemas que constituem *Ariel*, verifica-se que o processo dialógico entre tradição literária, mitologia, religião, história e autobiografia está em confluência direta com a expressão de sensações e a constituição da identidade da *persona* que os enuncia. É devido a essa forte interligação cultural e pessoal característica da escrita de *Ariel* que as considerações a serem aqui desenvolvidas têm como objeto de estudo essa coletânea. Diferentemente dos poemas de *Juvenilia* e *The Colossus*, em *Ariel* não há somente a descrição do mundo ao redor do qual a *persona* se encontra, mas a sua própria inserção nele para modificá-lo e até mesmo reconstruí-lo. Para Marjorie Perloff (1984, p. 111-112), os poemas de *Ariel* podem ser classificados como “poemas de êxtase”, pois neles a enunciação está “centrada no indivíduo” e é impossível pensarmos em objetividade, já que a *persona* enunciadora é “incapaz de distanciar-se suficientemente para descrever as coisas ao seu redor” e “pode somente dar voz a suas próprias emoções”. Devido à ênfase na sonoridade e ao ritmo veloz da poesia de *Ariel*, ela pode ser caracterizada como escrita para ser lida em voz alta e é esse aspecto de vocalidade que confere a essa poesia, entre outros aspectos, o caráter corpóreo que será discutido neste estudo.

Segundo Rosenthal (1970, p. 69), os poemas de Sylvia Plath inserem “o enunciador no centro do poema de maneira a fazer de sua vulnerabilidade e vergonha psicológicas uma incorporação de sua civilização”. A partir de acontecimentos autobiográficos, em confluência com imagens que representam os questionamentos do ser humano diante de guerras, destruição, morte em massa, perda ou fragmentação da identidade ou até mesmo da identificação do homem com o nada, com o sentimento de reconhecer-se a si próprio como matéria inerte, ou seja, o reconhecimento do vazio existencial, a poeta constrói uma poética que reflete, principalmente, a criação de uma nova visão em relação à existência feminina.

A questão identitária está, nos poemas de *Ariel*, diretamente relacionada à morte, ponto central dos processos dialógicos entre autobiografia, história e tradição literária. A morte é, ainda, o procedimento por meio do qual o sujeito insere-se no discurso, se auto-aniquila e se reconstrói diante do universo com o qual dialoga. Nos diálogos que estabelecem com os textos de seus precursores, os poemas de *Ariel* não somente retomam a tradição de que Sylvia Plath é herdeira, mas também a renovam, uma vez que sua poética autobiográfica centra-se na enunciação de uma voz lírica feminina que, por meio do próprio corpo, problematiza a morte no discurso. Dentro de um panorama histórico-literário em que a

representação da morte já se encontra em vários autores com os quais a obra dialoga, tais como William Blake, Emily Dickinson, Robert Frost, Robert Graves, William Butler Yeats, Eliot, Pound e outros autores do alto modernismo, e também os confessionais Robert Lowell, Theodore Roethke e Anne Sexton, a inovação da obra de Sylvia Plath reside no fato de que em seus poemas a figurativização da morte está intimamente relacionada à imagética corporal que posiciona a *persona* poética no centro do discurso. Isso porque, segundo Ana Cecília Carvalho (2003, p. 190), nesse tipo de escrita ocorre “a presentificação de uma vivência, em que a corporeidade e a escrita são uma coisa só”. Assim, na poética de Sylvia Plath corpo e escrita têm a mesma dimensão de experiência, pois ambos são, ao mesmo tempo, o instrumento e o local onde se instaura a problematização da *persona* poética. Essa presentificação que põe corpo e escrita no mesmo patamar e está relacionada à figurativização da morte, possibilita pensarmos na poesia plathiana como uma poética de morte, o palco de um auto-sacrifício por meio do qual a voz lírica se inscreve nos poemas, questionando, problematizando e buscando afirmar a sua identidade na própria escrita, por meio da morte. Nos poemas plathianos, fala-se da morte social, da fragmentação, da degradação e da decadência da sociedade e da morte do amor, mas fala-se fundamentalmente da morte individual, da fragmentação, da degradação e da decadência do sujeito e de sua entrega e deleite em morrer em cena, isto é, no palco da escrita poética.

Essa morte em cena realizada pela *persona* criada por Sylvia Plath apresenta um paralelo com a morte contente⁴ que caracteriza a escritura, isto é, o próprio movimento do poeta em direção à sua escrita. Assim, a morte é a instância prazerosa e fascinante da escritura e é, também, o que caracteriza a inserção corporal da voz lírica no discurso plathiano. Escritura e morte podem ser consideradas, então, como duas faces da mesma moeda, isto é, duas maneiras de se pensar a questão da identidade no mundo. Mas a morte e a escritura somente fazem sentido se consideradas no centro do processo dialógico constituinte dos poemas plathianos, pois esse processo dialógico é constituinte do cenário onde se dão as dramatizações da morte protagonizadas por sua voz lírica. Por isso, as referências intertextuais presentes na obra da autora, retomando a tradição literária e cultural que a precede, devem ser lidas juntamente com as referências à vida pessoal da poeta. Isso porque sua poética transforma aquilo que lhe é individual, isto é, sua experiência de mulher, filha, mãe e, acima de tudo, poeta, em uma obra que questiona, ironiza, subverte e até mesmo dessacraliza a imagem tradicional da mulher por meio da inscrição do corpo e da morte diante

⁴ Maurice Blanchot denomina morrer contente o processo por meio do qual o poeta morre em prol de sua escrita poética. (BLANCHOT, 1987, p. 89).

da tradição representada pelos diálogos estabelecidos em sua obra com textos representantes da cultura ocidental. Desse modo, ao criar uma poética na qual corpo, escritura e morte são indissociáveis, Sylvia Plath realiza uma irônica releitura da imagem tradicionalista à qual a mulher está associada.

Três eixos norteiam, portanto, os rumos deste estudo, pois constituem as fontes que se juntam na construção do tecido poético plathiano. O primeiro são os diálogos da poesia plathiana com a história, a tradição literária de língua inglesa, a mitologia grega e os discursos religiosos ocidentais. O segundo é o caráter autobiográfico da obra da autora, que juntamente com os diálogos acima mencionados constitui a malha textual, palco para as dramatizações protagonizadas pela *persona* poética. O terceiro, finalmente, refere-se à morte em cena por meio da qual se dá uma problematização e uma reescritura identitária tipicamente feminina e também por meio da qual a poeta faz de si mesma sujeito e objeto da própria escrita, para ela uma forma de situar-se no mundo e de reconstruir identidade sob a experiência do impossível.

1 A TRADIÇÃO LITERÁRIA EM *ARIEL*

Representantes da mais aguda maturidade poética de Sylvia Plath, os poemas de *Ariel* são ricos em diálogos com a tradição literária, base da formação intelectual da poeta. Esses diálogos constituem o meio pelo qual a autora retoma aspectos ironizados e subvertidos pela voz da *persona* tipicamente feminina enunciadora de seus poemas. Dessa forma, eles são utilizados como ferramentas para a criação da subjetividade latente que marca a poética plathiana.

1.1 A polêmica em torno de *Ariel*

Muitos estudos acerca da escrita de Sylvia Plath já pontuaram a ligação entre a biografia da autora e diversas imagens criadas por ela em sua obra. Em se tratando da escrita de *Ariel*, tais estudos são amplamente incitados em função da abundância com que certos aspectos autobiográficos podem ser facilmente identificados nos poemas, principalmente quando consideradas as difíceis condições pessoais da poeta no período da criação deles. No entanto, a voz lírica criada por Sylvia Plath nos poemas de *Ariel* não nasceu pura e unicamente de experiências emocionais datadas, mas é fruto de um processo iniciado nos primeiros exercícios poéticos realizados pela autora, isto é, os poemas da *Juvenilia*, e foi amadurecido ao longo dos anos em que ela produziu *The Colossus*, *Crossing the Water* e *Winter Trees*. Esse processo de amadurecimento desemboca na maneira subversiva, irônica e muitas vezes até mesmo agressiva com que os fios autobiográficos são colocados na mesma teia que retoma e incorpora a tradição literária e são, ambos, transformados em material para a criação dessa voz lírica.

Nos poemas da *Juvenilia*, por exemplo, há alusões a muitos acontecimentos da vida de Plath, como a morte de seu pai e outros, já comentados na introdução deste trabalho, em confluência com retomadas de personagens religiosos e/ou mitológicos. No entanto, predomina neles a preocupação com a forma, a qual foi, ao longo dos anos seguintes, gradualmente cedendo terreno a poemas marcados pela expressão dessa voz que se tornou latente nos poemas plathianos. Essa tendência ganhou força em 1958, quando Sylvia Plath frequentou o curso de poesia ministrado por Robert Lowell, oportunidade na qual travou

conhecimento com a também poeta Anne Sexton. De acordo com Ana Cecília Carvalho (2003, p. 29):

O contato com a escrita confessional de Lowell e Sexton, cujas vidas eram marcadas por problemas emocionais e tentativas de suicídio seguidas de internação, liberou para ela o caminho que buscava, afastado de uma poética mais formal e dirigido para uma escrita na qual uma presença fortemente pessoal se expressava por meio de uma dicção livre e solta. Mais importante ainda, esse contato ajudou-a a deixar de lado a convicção de que o subjetivo e o pessoal não constituíam material aceitável para a escrita.

Acompanhada por Ted Hughes, Sylvia Plath passou dois meses do ano de 1959 em Yaddo, uma colônia no estado de Nova York que hospedava escritores profissionais, e lá elaborou o volume final de *The Colossus*. Segundo Hughes (1970, p. 192), os poemas desse livro contêm “a primeira erupção da voz que produziu *Ariel*” devido à maior frequência com que algumas referências a aspectos da vida pessoal da poeta são neles figurativizadas. Isso porque muitas imagens de *Ariel* aparecem já em *The Colossus*, mas num tom menos subjetivo e menos agressivo, o que se explica, segundo Alvarez (1970, p. 60), pelo fato de que o efeito desses poemas de 1959 é “predominantemente de brilhantes criações de cenários”, enquanto a chave dos de *Ariel* é que “quanto mais vívidos e imaginativos os detalhes são, mais resolutamente ela (a poeta) os volta para dentro” e, desse modo, “quanto mais objetivos eles (os poemas de *Ariel*) parecem, mais subjetivos eles se tornam de fato”. De maneira semelhante, Edward Lucie-Smith (1970, p. 94) observa que “a distinção que os críticos geralmente fazem entre os poemas de *The Colossus* e os de *Ariel* é que há algo muito mais vívido, mais abrupto, mais sardônico no último”. Essas características aplicam-se a *Ariel* porque o aspecto confessional da poesia plathiana torna-se latente nos últimos poemas escritos pela autora. Por essa razão, a crítica considera que neles Sylvia Plath atinge o ápice de sua voz poética confessional, pois na sua confecção ela utilizou em larga escala os aspectos de sua vida pessoal como matéria prima fundamental e primeira para a criação dessa subjetividade vívida comentada por Lucie-Smith.

Cerca de metade dos poemas da *Juvenilia* e pouco mais da metade dos de *The Colossus* são enunciados em primeira pessoa, ao passo que em *Ariel*, apenas quatro poemas não o são: “*The Detective*”, “*Magi*”, “*The Courage of Shutting-Up*” e “*Gulliver*” (PLATH, 2004, p. 31-32, 37, 45 e 56)⁵. Considerando que ambas as coletâneas, *The Colossus* e *Ariel*,

⁵ “A Detetive”, “Reis Magos”, “A coragem de calar” e “Gulliver” na tradução de Lopes e Macedo (PLATH, 2007, p. 77, 87, 103 e 123).

são constituídas de quarenta e um poemas, nota-se um índice notavelmente mais elevado de expressão pessoal da voz lírica nesta última.

Nos dois primeiros volumes, *Juvenilia* e *The Colossus*, a voz lírica aparece, na maioria das vezes, como expectador das descrições feitas nos poemas, enquanto em *Ariel* o sujeito faz-se o próprio objeto do discurso. Esse fazer-se objeto constitui o meio pelo qual o sujeito se insere corporalmente no discurso, como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo. Segundo Perkins (1987, p. 594), a expressão corporal da voz lírica predominante em *Ariel* é marcada por uma “combinação de velocidade e força emocional, com densidade de implicação e extrema ambivalência de sentimentos”. Talvez esse caráter ambivalente deva-se ao fato de que nos poemas de *Ariel* está em questão a relação entre a voz lírica e o universo onde está inserida e com o qual ela dialoga. As sensações e o universo interior dessa voz estão no centro figurativo dos poemas e permitem a ela, portanto, inscrever-se e reescrever-se nesse universo.

A semelhança entre os enunciados dos poemas de *Ariel* e os acontecimentos da vida de Sylvia Plath abre possibilidades para a comparação entre a própria autora e a *persona* criada por ela em seu discurso poético. Isso torna bastante difícil a tarefa de considerar biografia e ficção como categorias opostas ou excludentes nesses poemas. Neles há muitas referências a eventos ocorridos na vida da poeta e em diversas ocasiões o leitor tem a impressão de estar diante de um diário no qual ela relata as suas sensações diante dos fatos. Essas sensações envolvem aspectos como fúria, rancor, inconformismo, melancolia, sofrimento, desamor e tristeza, sempre relacionados à busca da *persona* por afirmar-se diante dos fatos ou dos sujeitos que lhe causam tais desconfortos. Essa impressão do leitor pode ser explicada pelo fato de que os meses da criação de tais poemas foram para Sylvia Plath de muito sofrimento e solidão: nessa época ela estava vivendo na Inglaterra, longe de sua mãe e de seu país natal, recentemente separada do marido, dedicando-se sozinha às duas crianças pequenas e passando por uma intensa crise psicológica num dos invernos mais frios da história de Londres. Muitas referências aos aspectos de sua vida pessoal transparecem, portanto, na escrita desse período, e por conta dessa transparência os poemas de *Ariel* têm despertado polêmicas discussões e têm sido alvo das mais diversas vertentes críticas a partir de sua primeira publicação.

Devido ao caráter ousado e agressivo predominante em muitos dos poemas, parte da crítica os recebeu como jatos de confissões de uma mulher neurótica e descontrolada. Irving Howe (1989, p. 11), por exemplo, em seu ensaio “*The Plath Celebration: A Partial Dissent*”, chega até mesmo a classificar muitos dos poemas de *Ariel* como exagerados e exemplos de “fraqueza por excesso”. Para Howe, o confessional não se encaixa nos modos poéticos de

escrita, e sim na prosa, como foram feitas as confissões de Agostinho e desse modo, o estilo poético confessional consagrado com os *Life Studies*, de Robert Lowell, constitui para ele “um ríspido abandono da impessoalidade eliotiana que tinha previamente dominado a poesia americana” (1989, p. 7). Essa visão, no entanto, parece demasiado radical e elitista na medida em que inferioriza não somente a escrita plathiana, mas uma ampla produção poética contemporânea, anterior e posterior a ela e que inclui autores como, entre outros, os já mencionados Robert Lowell e Anne Sexton, e deve-se incluir, aqui, Theodore Roethke, responsável, junto a Lowell, pela inovação do cenário da poesia norte americana das décadas de cinquenta e sessenta e pela influência de grande parte da produção poética a partir de então, com a criação de seus “poemas domésticos” (AXELROD, 1994, p. 62)⁶.

Outra tendência da crítica é a de posicionar Sylvia Plath como uma espécie de vítima diante do caráter patriarcal da sociedade e da tradição literária. Em seu ensaio intitulado “*Women writing: Sylvia Plath*”, Alan Sinfield, apresenta uma discussão do contexto histórico e social no qual se desenvolveu a escrita da autora, bem como a difícil e ambiciosa tarefa que a escrita representava para uma mulher nas décadas de 50 e 60. Nesse texto, Sinfield (1989, p. 209) afirma:

As instituições da cultura literária querem que Sylvia Plath seja considerada como louca a fim de proteger a si mesmas e aos leitores das implicações da vida e da obra da poeta.

[...]

Por isso, ela é geralmente descrita como patológica, esquizóide e histérica, para que nós não levemos a sério suas idéias e atitudes.

Nessa mesma esteira, as feministas Susan Gubbar e Sandra Gilbert (1979, p. 56) observam, em *The Madwoman in the Attic*, que aos olhos do patriarcado, “a arte feminina tem uma tradição crucial de loucura incontrolável”.

Se as considerações de Sinfield e de Gilbert e Gubbar podem apresentar a possibilidade de Sylvia Plath ser vista como um mito literário e vítima da sociedade e da tradição literária patriarcal, por outro lado elas apontam também para a necessidade de atentar-se ao caráter literário da escrita da autora, ou seja, ao que faz dessa escrita algo mais que documentos psicológicos de uma mulher emocionalmente desequilibrada.

A relação entre a escrita plathiana e a sociedade já havia, porém, sido estudada por outros pesquisadores. David Holbrook (1976, p. 7), por exemplo, publicou em 1976 o livro

⁶Axelrod refere-se, com a designação “*domestic poems*”, a textos poéticos que abordam relações familiares, principalmente entre pai e filho, estilo poético denominado pela crítica como poesia confessional e que viria a ser praticado também por poetas como Sylvia Plath e Anne Sexton.

Sylvia Plath: Poetry and Existence, estudo no qual defende a idéia de que se a poesia de Sylvia Plath revela-nos uma mulher de caráter esquizóide e doente é porque ela é parte de uma sociedade doente e esquizóide, isto é, de “um mundo que parece ter perdido seus significados”. Holbrook analisa os problemas psicológicos que transparecem na obra da poeta como exemplos da patologia social coletiva do século XX e aponta a própria poesia como instância que possibilita a existência individual de Sylvia Plath nessa sociedade.

Há também, devido à transparência do caráter confessional da poesia plathiana e da visível relação entre ela e a sociedade, uma certa tendência a procurar e pontuar nos textos possíveis explicações para a patologia psíquica da autora. Essa vertente, porém, centra-se não somente nos aspectos da biografia de Plath que impulsionam sua atividade literária, mas fundamentalmente na análise da função confessional e de redenção da escrita. A função confessional da escrita é estudada, por exemplo, pela pesquisadora Ana Cecília Carvalho, pois ela investiga, em seu livro *A poética do suicídio em Sylvia Plath* (2003), a dependência de Sylvia Plath em relação à escrita, levantando uma detalhada discussão acerca do fracasso da escrita como sublimação no caso do suicídio da poeta, ocorrido em fevereiro de 1963, em meio a uma intensa produção poética.

A importância da escrita na vida de Sylvia Plath foi também detalhadamente investigada por Steven Gould Axelrod. Em seu texto *Sylvia Plath: the wound and the cure of words*, datado de 1994, o pesquisador analisa os diálogos da escrita plathiana com o cânone poético de língua inglesa, isto é, as retomadas em relação à arte daqueles a quem ele denomina pais e mães poéticos da autora.

Focalizando também a questão da escrita em Sylvia Plath, Susan Van Dyne, em *Revising Life* (1993), toma como corpus de seu estudo os manuscritos dos poemas de *Ariel*. Nesse volume, a pesquisadora analisa não somente as escolhas lexicais da poeta para criar imagens de fúria, rebeldia, maternidade, casamento e relações de poder em seus poemas, mas também aponta para o fato de muitos deles terem sido escritos no reverso dos rascunhos de *The Bell Jar*. A partir dessas observações, Van Dyne afirma que a escrita dos poemas de *Ariel* constitui uma tentativa de re-con-figuração da escrita e do feminino, ou até mesmo da escrita do feminino, por meio de um complexo processo de re-escritura.

Dessa forma, nota-se que tanto a tendência à análise da patologia de Sylvia Plath como a da relação que a obra da autora mantém com a sociedade, abrem espaço para o estudo do processo e a importância da escrita na vida da autora. Além disso, a análise da escrita plathiana permite a discussão dos aspectos que vão além dos fatos explicitamente confessados, ou seja, os aspectos que estão por trás dos elementos factuais dos poemas.

Dentre esses aspectos, podem ser considerados os diálogos da poesia plathiana com o contexto social e o cânone literário, bem como a função do processo de escritura no caso de sua poesia confessional.

Em seu ensaio intitulado “*The world as icon*”, Annette Lavers (1970, p. 101) afirma acerca dos poemas de *Ariel* que, apesar de diretos em relação aos fatos revelados, eles são “essencialmente emblemáticos” e “derivam seus sentidos de um código subjacente no qual os objetos e suas qualidades são hierarquizados e dotados de significações estáveis”, de modo a alcançar uma “verdade inesperada”. Para ela, as imagens do universo interior de Sylvia Plath são usadas junto a inúmeras outras exteriores como ícones constituintes dos procedimentos figurativos de sua criação poética. Essa idéia é, ainda, retomada e defendida por Judith Kroll (2007, p. 5), segundo a qual existe “um perigo de perder-se o significado de sua poesia ao considerar seus temas e imagética como ilustrações de sintomas patológicos, como se o que fosse digno de significado em sua poesia fosse reduzível à apresentação de uma história casual”. Para Kroll, os poemas de Sylvia Plath, especialmente os últimos, constituem capítulos de uma mitologia reveladora de uma ampla e extremamente elaborada visão do poético, a qual envolve aspectos de morte, renascimento e vida, o que será retomado no terceiro capítulo. Bárbara Hardy segue também essa mesma base teórica e analisa, dessa forma, aquilo que está nas entrelinhas da poética plathiana. Segundo a pesquisadora, a poesia de Plath “vai além de gritos pessoais de dor e de horror, de modo mais racional que descontrolado, estendendo e generalizando assuntos particulares, amarrando suas enfermidades a um senso profundamente tocado e tocante dos males humanos” (HARDY, 1985, p. 61).

O vínculo entre a vida e a obra de Sylvia Plath constitui, portanto, uma fonte inesgotável de pesquisas, sejam elas de caráter psicopatológico, feminista, social ou literário. Essas pesquisas centram-se em muitos dos poemas de *Ariel* devido à abundância e ao tom agressivo com que os aspectos autobiográficos são neles utilizados e também devido ao fato de terem sido escritos cronologicamente muito próximo ao suicídio da poeta.

A polêmica acerca de Sylvia Plath e de sua obra, especialmente acerca de *Ariel*, deve-se, portanto, à ousadia marcante na utilização do material autobiográfico para a criação dos enunciados desses poemas. Contudo, é preciso considerar também que em poesia não existe uma verdade única e absoluta e por isso, várias significações podem derivar das imagens constituintes dos poemas de *Ariel*. Neles a maneira pela qual a voz lírica se expressa desempenha um papel de fundamental importância, pois a partir dessa expressão podemos distinguir suas diferentes percepções nos poemas.

Em se tratando de Sylvia Plath, porém, é necessário que sejam considerados também, juntamente com as referências autobiográficas, os diálogos de sua poesia com a tradição literária, por meio dos quais ela retoma, incorpora, satiriza e até mesmo subverte a obra de seus predecessores. A importância desses diálogos é ressaltada por Frederick Buell (1984, p. 148), segundo o qual a obra de Sylvia Plath

[...] não pode ser vista num vácuo literário, como algo desconectado de tendências literárias e intelectuais. Sua obra deve ser examinada no contexto da tradição literária pós-romântica e simbolista [...] É a aceitação de Plath consciente ou inconsciente, daquilo que é mais extremo no modernismo literário dos fins do século dezenove e início do vinte que permitiu a ela generalizar devastadoramente os seus tormentos dentro de sua poesia.

Alguns temas abordados e utilizados por Sylvia Plath em sua poesia constituem exemplos da intertextualidade que liga sua obra à de autores canônicos anteriores a ela. Seu grande conhecimento literário lhe permitiu retomar em seus poemas alguns temas já explorados por seus antecessores e esse fato torna bastante pertinente a leitura de sua obra dentro do contexto literário que a gerou.

1.2 Retomadas temáticas e estilísticas

Em seu ensaio “Tradição e talento individual”, T. S. Eliot (1989) afirma que a arte de nenhum poeta tem significado se estiver dissociada dos poetas que o precederam. A partir dessa idéia do poeta e ensaísta norte-americano pode-se, então, problematizar a importância das retomadas e dos diálogos da obra de Sylvia Plath em relação às obras de seus predecessores.

Ana Cecília Carvalho confirma a idéia acima esboçada, pois para ela “a inserção de Sylvia Plath no cânone da poesia moderna aparenta-a com autores confessionais da segunda metade do século XX, como Anne Sexton e Robert Lowell” (CARVALHO, 2003, p. 46). Já Judith Kroll defende que a poesia de Sylvia Plath é dotada de um caráter mítico e cíclico que a difere da escrita dos dois poetas acima mencionados. Para a pesquisadora, “nem Lowell, nem Sexton escrevem poemas nos quais a inevitabilidade mítica e a disposição cíclica são importantes, pois eles não têm o tipo de visão à qual essas considerações são relevantes” (KROLL, 2007, p. 4).

De qualquer forma, sabe-se que a poesia de Sylvia Plath é constituída de uma complexidade imagética tipicamente autobiográfica, mas que ao mesmo tempo realiza constantes retomadas estilísticas e temáticas em relação à obra de seus predecessores. Axelrod (1994, p. 97), por exemplo, chama-nos a atenção para a presença de Shakespeare, Yeats, Eliot, Roethke e Lowell como os “mestres poéticos” de Sylvia Plath e, segundo ele, a própria escolha do título *Ariel* envolve a retomada de textos canônicos como: “Ezra (8:16), Isaías (29: 1-16), *A Tempestade, Paraíso Perdido* (6.371), os “*Ariel Poems*”, de Eliot e “*The Planet on the Table*”, de Wallace Stevens” (1994, p.66).

No texto de Isaías (29: 1-3), há referências a imagens de pranto e lamentação na descrição de Ariel, a cidade onde Davi fez sua morada e que se faz palco da onipotência divina:

1 – Ai de Ariel, da cidade de Ariel, em que Davi assentou o seu arraial! Acrescentai ano a ano, e sucedam-se as festas. 2 – Contudo porei a Ariel em aperto, e haverá pranto e tristeza: e ela será para mim como Ariel. 3 – Porque te cercarei *com o meu* arraial, e te sitiarei com baluartes, e levantarei tranqueiras contra ti. (BIBLIA, 1969, p. 750).

Nos versículos 6-7, há também imagens de trovões, tempestades e chamas devoradoras como símbolos dos castigos divinos sobre Ariel:

6 – Do Senhor dos Exércitos serás visitadas com trovões, e com terremotos, e grande ruído, *com* tufão de vento, e tempestade, e labareda de fogo consumidor. 7 – e como o sonho e uma visão da noite será a multidão de todas as nações que hão de pelejar contra Ariel, como também todos os que pelejarem contra ela e *contra* os seus muros, e a puserem em aperto. (BIBLIA, 1969, p. 750).

Pode-se pensar que Plath retoma o texto do profeta nas imagens da queda suicida característica da trajetória do sujeito enunciadador do poema título, “Ariel”, e da recusa à obediência imposta pelo inimigo à voz lírica de “*Lady Lazarus*”, os quais serão comentados mais detalhadamente no terceiro capítulo. Em “*Lady Lazarus*” há ainda uma provável retomada da idéia de combate predominante na sexta parte do “Paraíso Perdido” de John Milton (1960), na qual Deus envia seu filho, o Messias, para ser vitorioso sobre as tropas e máquinas de Satã. Também pode ser vista como um empréstimo da obra de Milton a imagem da obediência à voz masculina que levou Eva a comer o fruto proibido e por isso ser expulsa do paraíso. Integrante da tradição épica, a obra de Milton privilegia, segundo Nathalie Cooke (1995, p. 22), as lutas de homens, de heróis, ou seja, “indivíduos específicos cujas lutas são épicas” e nessa tradição “as mulheres só recebem papéis secundários”. Nos poemas

plathianos, vê-se, na verdade, o processo inverso, pois a voz feminina que os enuncia está frequentemente afirmando a sua recusa ao silêncio e/ou à obediência às vozes masculinas, como será visto mais adiante, no segundo e no terceiro capítulos.

Quanto aos diálogos da poética plathiana com “A Tempestade”, de Shakespeare, são pertinentes alguns comentários acerca do personagem Ariel, o espírito do ar responsável pelas peripécias da peça. Criatura que não pode ser classificada como pertencente ao gênero masculino nem ao feminino, Ariel encontra-se em uma ilha deserta, aprisionado em um pinheiro oco por conta de um feitiço da bruxa Sycorax. Sua esperança de liberdade está em seu amo Próspero, o duque de Milão, exilado na ilha devido a um golpe de seu irmão Antonio, o qual lhe usurpou o ducado.

O Ariel de Shakespeare é um escravo limitado a obedecer às ordens de Próspero para alcançar a liberdade que este lhe havia prometido. Apesar de ser dotado de poderes, ele obedece ao amo e, ordenado por ele, causa a tempestade em alto mar e o conseqüente naufrágio do navio do rei Alonso para que as águas do mar pudessem carregar os tripulantes, dentre eles Antonio, para a ilha onde estavam exilados. Cumprindo as ordens do amo, ele também impede Sebastião e Antonio de assassinar o rei Alonso. A liberdade de Ariel, portanto, é condicionada ao cumprimento dos atos ordenados por Próspero. Dotado de um poder de tornar-se invisível, Ariel é responsável por intermediar as ações da peça sob o domínio de seu amo. Personagem caracterizado por suas virtudes, ele é, no entanto, um escravo e só recebe sua liberdade depois de realizar todos os comandos de Próspero.

Já o personagem Calibã é descrito como um monstro de aparência desfigurada e desprovido de virtudes e de escrúpulos. Ao contrário de Ariel, que se ocupa em defender e salvar Próspero das ameaças e dos perigos da ilha, Calibã, o filho de Sycorax, alia-se aos personagens Sebastião e Antonio na tentativa de assassinar o rei Alonso. A monstruosidade e o antagonismo de Calibã em relação a Ariel, assim como a busca pela liberdade relacionada à vingança diante de injustiças e de sofrimentos são aludidos nos poemas plathianos por meio das imagens de opressão, cárcere, inimigos e figuras monstruosas. Como exemplo dessas alusões, podem ser citadas as figuras do pai tirano e da mãe monstruosa e indesejada, respectivamente nos poemas “Daddy” e “Medusa”, comentados no segundo capítulo, assim como as figuras de inimigos no poema “Lady Lazarus”, analisado no terceiro capítulo. A liberdade buscada pela *persona* dos poemas de Plath, no entanto, difere daquela a que o personagem shakespeariano está condicionado. A *persona* criada pela autora não guarda obediência a um amo como o Ariel de “A Tempestade” e, às vezes se mostra até mesmo agressiva em relação àqueles que representam alguma espécie de dominação sobre ela.

Além disso, na peça de Shakespeare, os acontecimentos estão relacionados ao elemento da água, pois é a partir da tempestade causada por Ariel que se desenrola o enredo. Esse aspecto faz parte também do campo imagético no qual é mencionada a tempestade no texto de Isaiás e na figuração da morte pela água de “*The Waste Land*”, o poema de T.S. Eliot transformado em ícone da produção poética modernista, e dos “*Ariel Poems*” do mesmo autor. Sylvia Plath retoma também essa idéia da água como elemento de transformação nos diversos poemas que fazem menção ao mar, tais como “*Ariel*” e “*Lady Lazarus*”, entre outros, e nos que fazem referência ao rio Letes, como “*Getting There*” (PLATH, 2004, p. 57-59) e “*Amnesiac*” (PLATH, 2004, p. 57 e 71)⁷.

No texto shakespeariano, ainda, Ariel entoa cantos nos momentos decisivos do enredo da peça. No último deles (Shakespeare, 19-- , p. 115), quando está prestes a alcançar a sonhada liberdade por meio da realização do pedido final de Próspero, ele compara a futura conquista de sua liberdade ao ato da abelha que colhe o néctar:

Como as abelhas volito
em busca do mel bendito.
Numa corola dormito,
quando o bufo solta o grito.
Meu cavalinho bonito –
um morcêgo [sic]– sempre incito
a ter um verão bem fito.

Símbolo da transformação que ocorrerá no destino do personagem, a imagem da abelha é utilizada pelo dramaturgo para figurativizar o deleite de Ariel em alcançar a liberdade. Semelhante alusão ocorre no *Ariel* de Sylvia Plath, mais especificamente nos poemas finais, elaborados em torno do campo figurativo do apiário, os chamados *bee poems* ou *bee sequence*. Nesses poemas, há uma espécie de transformação da *persona* por intermédio de seu contato com as abelhas. Nos versos finais de “*The Bee Meeting*” (PLATH, 2004, p. 81-83), por exemplo, os insetos causam à *persona* enunciadora uma espécie de epifania e são, para ela, uma evidência da possibilidade de renovação interior, o que será retomado no segundo capítulo. Esse aspecto de transformação relacionado às abelhas aparece também no poema “*The Arrival of the Bee Box*” (PLATH, 2004, p. 84-85)⁸, cuja voz lírica fala de seu desejo de abrir a caixa de abelhas, mesmo sabendo que esse ato pode ser fatal e custar-lhe a vida, pois ela revela-se fascinada com a possibilidade de mudança que as abelhas lhe

⁷ “Chegando lá” e “Amnésico”, na tradução de Lopes e Macedo (PLATH, 2007, p. 125-128 e 149-150).

⁸ “*The Bee Meeting*” e “*The Arrival of the Bee Box*” encontram-se sob os títulos “A reunião das abelhas” e “A chegada da caixa de abelhas” na tradução de Lopes e Macedo (PLATH, 2007, p. 165- 172).

representam. Segundo Lynda Bundtzen (2001, p. 168), a decisão de abrir a caixa e libertar as abelhas aproxima a voz lírica desse poema de Próspero, ao libertar Ariel.

Outro ponto de relação entre elementos da peça de Shakespeare e a obra de Sylvia Plath é o fato de que Robert Lowell, o poeta que mais influenciou Plath em suas ousadias confessionais⁹, era apelidado Cal em alusão a Calibã, o personagem da peça shakespeariana que é antagonista de *Ariel*. Esse fato é bastante considerável, pois em seus poemas a poeta faz uso da estilística consagrada pelo autor de *Life Studies* e dialoga, portanto, com sua estética confessional. Por meio desse diálogo, pode-se dizer que a poeta alia-se a ele no tocante à dicção e ao tom pessoal de seus poemas, mas opõe-se quanto à abordagem de temáticas relacionadas ao seu universo caracteristicamente feminino diante dos textos canônicos patriarcais retomados em sua obra.

Um outro texto com o qual a poética plathiana parece dialogar é o poema “*Hugh Selwin Mauberley*” de Ezra Pound (1974, p. 1406-1414), mais precisamente nos versos: “*Christ follows Dionysus, / Phallic and ambrosial / Made way for macerations; / Caliban casts out Ariel*”. Esse poema, segundo Fraser (1960, p. 55), é elaborado em torno de um questionamento do homem diante de um mundo marcado por distorções e inversões de valores. “Para que vale a pena morrer?” é a indagação do eu lírico num universo onde a música de Safo é substituída por uma pianola, Cristo segue Dionísio abrindo caminho para macerações, Calibã expulsa Ariel e uma barateza espalhafatosa sobrevive aos nossos dias. Para o crítico, (1960, p. 52), esse poema constitui “um comentário acerca ou uma visão da fragmentação da civilização contemporânea”.

De maneira geral, pode-se dizer que os poemas de Pound trazem à tona personagens ilustres da literatura, inclusive alguns que fazem parte da já mencionada “A Tempestade”, de Shakespeare, na tentativa de olhar para o presente com os olhos da tradição e consertar o errado por meio das figuras dos heróis do passado. Na poesia plathiana, porém, não há uma busca de renovação social ou histórica e sim uma renovação individual, própria e característica da voz lírica de seus poemas. Ao invés de estar envolvida com a história e/ou com a tradição, ela revela, na verdade, aquilo que lhe é particular.

Quanto ao diálogo da obra de Sylvia Plath com os “*Ariel Poems*” de T. S. Eliot, pode-se dizer que ambos os textos são caracterizados por figurações de temáticas como morte, nascimento e sofrimento. Intitulado “*Journey of the Magi*” (ELIOT, 1963, p. 109-110), o primeiro dos “*Ariel Poems*” de Eliot realiza uma retomada crítica do episódio bíblico do

⁹ De acordo com Axelrod (1994, p.70), Sylvia Plath dedicou-se de tal forma à escritura de poemas confessionais que ela chega até mesmo a superar o seu mestre Lowell, levando ao clímax o gênero que ele criou.

nascimento de Jesus Cristo. Assolados por uma jornada que se passa em um inverno muito rigoroso, os reis magos questionam se fizeram a jornada devido ao nascimento ou se a fizeram em função da morte. Para eles, o nascimento contemplado está associado com a morte presenciada no inverno da jornada e eles chegam até mesmo a dizer, no último verso do poema, que ficariam felizes caso houvesse morte outra vez. Sylvia Plath, no entanto, retoma a história dos reis magos no poema “*Magi*” e no texto plathiano o bebê é assistido por anjos de faces ovais e brancas, saudáveis e puras, relacionados ao bem e ao verdadeiro – vocábulos que se encontram grafados com letras maiúsculas “*the Good, the True*”. Em oposição ao bem que os anjos representam, o mal – também em maiúscula, “*Evil*” – que pode atingir o bebê é nada mais que dores de barriga. Logo após descrever os anjos como puros, “*Salutary and pure as boiled water*”, a *persona* apresenta o amor como ausente nessas criaturas, pois ela os descreve como “*Loveless as the multiplication table*”. A imagem dessa “*multiplication table*”, traduzida por Lopes e Macedo (PLATH, 2007, p. 87) como “uma tabuada”, pode ser também uma alusão, nesse caso extremamente irônica, à mesa sagrada onde Jesus partiu o pão e o distribuiu aos seus discípulos na santa ceia. Por serem desprovidos de amor, os anjos podem ser uma representação tanto do Bem como do Mal e essa representação dúbia pode ser confirmada na última estrofe, que diz “*They want the crib of some lamp-headed Plato. / Let them astound his heart with their merit. / What girl ever flourished in such company?*”. Há no poema uma distorção da imagem à qual os reis magos são tradicionalmente associados. Enquanto os personagens bíblicos maravilham-se diante da imagem do bebê enviado por Deus para salvar o mundo, no poema os anjos são indiferentes para com a menina, pois eles são criaturas pertencentes tanto ao domínio do bem quanto ao do mal e, ainda mais além, não é ela que eles querem assistir, mas sim alguém ilustre como Platão.

Outra retomada religiosa nos “*Ariel Poems*” de T.S. Eliot acontece em “*A Song for Simeon*” (1963, p. 111-112), caracterizado pela expressão de uma *persona* que caminhou na cidade durante anos em busca de paz e aponta o lamento e o flagelo como um destino seu e também daqueles que virão posteriormente. Essa idéia parece ser retomada por Plath em “*Getting There*”, cuja *persona* parece, nos últimos versos, protagonizar uma fuga, talvez da guerra sugerida pelas imagens de enfermeiras, sangue, feridos, pernas e braços empilhados, encontradas todo o poema. Afetado pelo horror dessas imagens, ela parece querer uma fuga por meio da morte, sua possível fonte de purificação em sua passagem pelo Letes:

*And I, stepping from this skin
Of old bandages, boredoms, old faces*

*Step to you from the black car of Lethe,
Pure as a baby.*

O título do poema pode sugerir também uma relação com o episódio bíblico no qual o povo de Deus protagoniza uma caminhada no deserto rumo à terra prometida. Nesse caso, haveria, então, um paralelo entre a esperança do povo em relação à terra para onde se dirige e a esperança da *persona* em relação à purificação que ela alcançaria pela morte.

Em relação ao poema “*The planet on the table*”, de Wallace Stevens, pode-se dizer que ele dialoga não com os textos, mas com o fazer poético dos poemas plathianos em *Ariel*. Nota-se que o Ariel de Stevens (1955, p. 532) encontra a sua felicidade no ato da escrita: “*Ariel was glad he had written his poems / They were of a remembered time / Or of something seen that he liked*”. A idéia presente nesses versos parece bastante relevante se considerarmos o caráter autobiográfico da poesia de Plath, e principalmente a relação de interdependência entre a autora e sua escrita, aspecto discutido mais detalhadamente no terceiro capítulo.

Além disso, está presente em “*The Planet on the Table*” a possibilidade de fusão entre o sujeito e o objeto, ou seja, entre o universo interno do eu lírico e aquele exterior a ele. No poema de Stevens, o ser de Ariel e o sol são a mesma coisa e isso nos permite inferir que tanto o seu ser como o mundo externo constituem matéria para a poesia. Isso se dá também no poema “*Lady Lazarus*”, por exemplo, na auto-identificação da *persona* com um abajur nazista e um fino linho judeu aos quais ele compara, respectivamente, a sua pele e o seu rosto. Os versos “*Dying / Is an art, like everything else*” (PLATH, 2004, p. 15) ilustram também a idéia supostamente presente no poema de Stevens. Nos versos plathianos, a voz enunciativa revela que a sua morte, assim como todas as outras coisas, é utilizada para compor a sua arte. Ambos os textos, o de Stevens e os de Plath trabalham o princípio da existência de um planeta sobre a mesa, isto é, um mundo que pode ser escrito, reescrito e reinventado por meio da poesia. Mas enquanto o poema de Stevens fala de um planeta do qual o eu lírico é apenas espectador, os de Sylvia Plath põem em questão o universo particular da voz lírica que os enuncia.

As idéias presentes nos textos de Isaías, Milton, Pound, Shakespeare, Eliot e Stevens, entre outros, são retomadas, portanto, no conjunto dos poemas constituintes da coletânea de Sylvia Plath. Dessa forma, os poemas dela podem ser caracterizados pela presença de associações cumulativas que ecoam e ressoam textos canônicos representantes da tradição poética em língua inglesa. Assim, utilizando-se de diálogos com essa tradição, a voz lírica

criada por Plath tece uma intrigante e complexa malha na qual são problematizadas e postas em cenas variadas facetas do feminino e da morte.

Como parece bastante evidente, um dos pontos de conexão de fundamental importância entre a poética de Sylvia Plath e a de seus antecessores é a retomada da temática da morte. Segundo Perkins, após perceber o mundo em fragmentos enunciado em *“The Waste Land”*, diversos sucessores do poeta revelaram em sua obra um interesse em juntar esses fragmentos, como por exemplo aqueles que retrataram a morte como representação da fragmentação humana, seja no âmbito coletivo ou individual, no pós-II Guerra. O aspecto individual de representação da morte e da fragmentação humana viria a ser, mais adiante, largamente explorado pelos poetas confessionais.

Nessa mesma teia de relações intertextuais, a morte pode ser vista também como elo entre a poética plathiana e a de William Carlos Williams. No poema *“Cut”*, estudado no terceiro capítulo, por exemplo, pode-se pensar que o corte no dedo do sujeito enunciador seja uma alusão à figurativização da morte em *“Death the Barber”*, escrito por Williams (1985). Nesse texto, o eu lírico criado pelo poeta associa o corte da navalha do barbeiro à morte: *“death shaves him twice a week”*.

Além dessas semelhanças temáticas, a poesia de Plath ainda se aproxima da de Williams quanto à dicção, simples e marcada pelo uso da língua coloquial. Isso porque a idéia, difundida por ele, de que a poesia pode ser feita a partir de elementos corriqueiros e com linguagem de fala natural e simples, é bastante marcante na escrita dos últimos poemas da autora. Um outro exemplo de semelhanças estilísticas encontra-se em trechos de poemas plathianos que ecoam versos escritos pelo poeta. No poema plathiano *“Lady Lazarus”*, por exemplo, pode-se pensar nos versos *“The big strip-tease. / Gentlemen, ladies / These are my hands / My knees”* (PLATH, 2004, p. 15) como uma alusão à passagem *“Ladies and Gentlemen / the greatest / sea-monster ever exhibited / alive”*, do poema *“The Sea Elephant”*, de Williams (1985, p. 76). Em ambos os poemas, o sujeito enunciador evoca a platéia para presenciar um espetáculo protagonizado por uma criatura estranha, destoante da multidão.

O fascínio pela morte, característico dos poemas plathianos, aparecera já na obra de Yeats, em textos nos quais o eu lírico revela ódio aos vivos e amor aos mortos, como em *“The Fishermen”* (YEATS, 1958, p. 166). Nesse poema, lemos: *“The living men that I hate, / The dead man that I loved”*, versos que parecem ter sido retomados na passagem *“And the wall of old corpses. / I love them. / I love them like history”*, do poema plathiano *“Letter in*

November” (PLATH, 2004, p. 69-70)¹⁰. A descrição da morte em Yeats aparece, porém, relacionada à transcendência, enquanto na obra de Plath a morte é uma espécie de porta aberta para o renascimento da *persona*, que se dá na própria escritura.

O amor aos mortos marca também a obra do poeta Ezra Pound, para quem é necessário retomar, reescrever e renovar a tradição literária de modo que se possa fazer algo novo no mundo moderno. A alusão à tradição literária como algo a ser renovado é também parte do campo imagético da morte criado por Eliot nos poemas “*The Waste Land*” e “*The Hollow Men*” (ELIOT, 1981, p. 87-106, 115-121), ambos figurativizações do vazio e da morte que caracterizam as relações humanas na sociedade contemporânea do poeta. Sylvia Plath também aborda esta questão, mas de maneira diferente e personalizada, pois em sua obra a *persona* poética às vezes volta-se agressivamente contra representantes da tradição, matando-os ou devorando-os e, assim, apropria-se dela para renová-la.

Além de retomar temáticas e estilos de autores canônicos, a poesia de Plath dialoga também com a obra dos poetas da década de 30, os quais defendiam, segundo Perkins, a idéia de que o poema deveria ser feito de coisas ordinárias e não constituir uma grande rede de mitos, como “*The Waste Land*” e “*The Cantos*”. Wallace Stevens, por exemplo, chega até mesmo a atacar a veneração do passado, a história e as doutrinas e satirizar o patriotismo. Segundo Borroff (1963, p. 37), Stevens via a poesia como uma ordem espiritual que envolve a aceitação da morte e do mal como realidades a serem engajadas pelo poeta, pois “a morte é um centro estático ao redor do qual as noções da vida circulam”.

A idéia da morte como instância meditativa talvez seja a maior herança de Stevens na poesia plathiana, pois muitos poemas de *Ariel* são marcados pela forte presença da morte como saída e como possibilidade de libertação. A poesia de Stevens, no entanto, é marcada pelo tom impessoal e descritivo com os quais a morte é figurativizada, ao passo que na obra de Plath nota-se um fascínio apaixonado e pessoal em relação à possibilidade advinda da morte. Os poemas do autor falam do vazio e da morte, mas estes não estão associados ao eu lírico, mas ao mundo do qual ele fala. Enquanto os sujeitos criados por Stevens se parecem com observadores do vazio e da morte do mundo, a *persona* dos poemas de Sylvia Plath problematiza seu próprio vazio e sua própria morte.

A morte, portanto, faz-se presente em *Ariel* não somente como temática, mas também, e fundamentalmente, como possibilidade existencial e poética, como será discutido mais adiante, no terceiro capítulo. A imagética da morte como fonte de purificação, presente na

¹⁰ “Carta de Novembro”, na versão de Lopes e Macedo (PLATH, 2007, p. 145-148).

obra de Plath e de autores como os já mencionados T.S.Eliot e Shakespeare, aparece também em Emily Dickinson, nos poemas de número 7, 54, 58, 146, 158, 195, 234, 258, 281, 310, 536, 561, 596, por exemplo. Além disso, assim como na poética plathiana, há alusão a abelhas em muitos poemas de Dickinson, como os números 2, 18, 26, 31, 35, 50, 81, 86, 111, 130, 142, 176, 200, 206, 211, 213, 214, 230, 247, 297, 330, 333, 366, 380, 498, 511, 512, só para citar alguns. Outra aparente similaridade entre a poética dessas duas autoras é a morte em cena que caracteriza a trajetória da voz lírica do poema plathiano “*Lady Lazarus*”, do qual será falado mais detalhadamente no terceiro capítulo, e que parece ser um eco dos versos “*She died – this is the way she died*” e “*She lay as if at play / Her life had leaped away - / Intending to return - / But not so soon*”, respectivamente dos poemas 150 e 369 (DICKINSON, 1960, p. 71 e p. 175). Em Plath, no entanto, as alusões às abelhas e à morte estão clara e intimamente relacionadas às sensações da *persona* poética, de maneira muitas vezes agressiva e violenta, enquanto em Dickinson elas geralmente referem-se a algo relacionado a uma terceira pessoa. Embora algumas vezes apareça a temática da morte figurativizada em primeira pessoa, a expressão do eu lírico dickinsoniano se faz de maneira sensivelmente menos agressiva do que a da voz enunciativa dos poemas plathianos.

Outro autor com quem a poesia plathiana parece dialogar é Dylan Thomas, conhecido, segundo Perkins (1987, p. 171), por desafiar também “o alto modernismo dos anos vinte e os estilos discursivos e intelectuais dos trinta”. A temática de seu “*Poem in October*” é marcada pela expressão de um eu lírico em seu trigésimo terceiro aniversário e parece ter sido retomada por Plath em “*Lady Lazarus*”. A paisagem de outono descrita no poema de Thomas é semelhante, também, àquela figurativizada por Plath em seu poema “*Poppies in October*”. O aniversário é descrito em paralelo com a morte que, segundo a *persona* enunciativa, é a única verdade, a única certeza de sua existência. Em Sylvia Plath, porém, a figurativização da morte está associada não somente à certeza de que ela virá, mas à busca incessante da *persona* que a deseja, muitas vezes, até mesmo compulsivamente.

Além das semelhanças de estilos ou temas abordados entre a poesia de Sylvia Plath e a de poetas precedentes, há em sua obra trechos que dialogam explicitamente com autores da tradição literária ou contemporâneos a ela. É o caso dos poemas “*Poppies in October*”¹¹ e “*Elm*” (PLATH 2004, p. 44 e 27-28), dedicados, respectivamente ao casal de poetas portugueses Hélder e Suzette Macedo, os quais se tornaram amigos de Sylvia Plath e Ted Hughes no período em que se auto-exilaram em Londres durante o regime salazarista, e à

¹¹ “Papoulas em outubro” (PLATH, 2007, p. 101-102).

poeta norte-americana Ruth Fainlight, que também mudou-se muito cedo e fixou residência na Inglaterra, apesar de nascida nos Estados Unidos. Há em comum entre Sylvia Plath e esses poetas uma curiosa similaridade provavelmente originária do fato de residirem em um país estrangeiro, longe de sua terra natal, por vontade própria, ou seja, porque escolheram um novo cenário para sua vida, além da provável alusão ao casamento entre dois poetas, no caso da dedicatória ao casal Macedo. Além disso, no poema “*Death & Co*” (PLATH, 2004, p. 35-36)¹², por exemplo, há referência direta ao poeta romântico William Blake:

*Two. Of course there are two.
It seems perfectly natural now –
The one who never looks up, whose eyes are lidded
And balled, like Blake’s,
Who exhibits*

*The birthmarks that are his trademark –
The scald scar of water,
The nude
Verdigris of the condor.
I am red meat. His beak*

Claps sidewise: I am not his yet.

A imagem dos olhos do poeta é referida como uma evidência de sua pertença ao pássaro que o marcou e, portanto, o diferencia por ser uma marca de nascença. A *persona* enunciativa do poema, por sua vez, revela ainda não pertencer ao corvo, apesar de ser carne crua, presa para o bico retalhador do pássaro. Blake parece, então, destinado ao corvo desde o nascimento, marcado apenas com uma cicatriz que ele exhibe, enquanto a *persona* é retalhada pelo pássaro, mas mesmo assim não lhe pertence. A cicatriz parece ser ainda uma alusão à passagem bíblica do livro do Gênesis na qual ocorre a narração da história de Caim, marcado pelo Senhor com um sinal posto em sua testa a fim de alertar aos que cruzassem seu caminho de não lhe ferir de morte. Isso porque após assassinar seu irmão Abel, Caim foi condenado a ser um fugitivo errante e para que não lhe abreviassem a morte, o senhor imprimiu-lhe, então, a marca da condenação. A alusão à cicatriz de Caim talvez seja uma forma de ilustrar a condição da *persona* diante da morte, condenado ao sofrimento ao ser retalhado pelo bico do condor e mesmo assim não conseguir morrer. Essa condenação ao sofrimento, por sua vez, remete-nos também ao mito de Prometeu, o deus do fogo que na mitologia clássica recebeu de Júpiter o castigo de ser acorrentado no cume do Cáucaso onde um abutre lhe devorava o fígado. Nota-se no poema plathiano, portanto, mais um exemplo da expressão de um sujeito

¹² “Morte & Cia” (PLATH, 2007, p. 85-86).

que se sente inferiorizado e é presa de algo que o consome, sentimento assemelhado, entre outros, ao da mulher prisioneira enunciadora de “*The Jailor*”, retomado mais adiante, no segundo capítulo.

A fascinação por animais e as relações entre vítimas e predadores, presente em “*Death & Co*”, bem como a idéia de canibalismo predominante nas relações humanas, é também um traço marcante da poesia de Ted Hughes, com quem Sylvia Plath compartilhou também experiências estilísticas e temáticas. Essa influência pode ser vista no poema “*A Secret*” (PLATH, 2004, p. 21-22)¹³, cuja *persona* descreve animais como uma girafa e um hipopótamo marroquino olhando fixamente através de um quadrado, “*staring from a square*”, provavelmente uma janela na jaula onde se encontram presos para exportação, “*they are for export*”. Talvez devido à situação de imobilidade dentro da caixa, eles são descritos como tolos, “*One a fool, the other a fool*”, pois na posição de vítima eles se encontram enjaulados e lá dentro do cárcere nada podem fazer. Outra vítima que aparece no poema é o bebê, descrito como ilegítimo “*An illegitimate baby*” e se encontra também aprisionado dentro de uma gaveta “*How it breathes in the bureau drawer*”. Após a descrição desse aprisionamento, possivelmente uma representação do útero materno, o poema é caracterizado pela aparente discussão entre alguém que quer se livrar da criança e uma outra pessoa que o quer vivo e essa discussão culmina com um ato assassino, um golpe de faca pelas costas, do qual não se sabe ao certo quem foi a vítima, se o bebê ou aquele que dele queria se livrar:

*‘It smells of salt cod, you had better
Stab a few cloves in an apple,
Make a sachet or
Do away with the bastard.*

*Do away with it altogether.’
‘No, no it is happy there.’
‘But it wants to get out!
Look, look! It is wanting to crawl.’*

[...]

*Dwarf baby,
The knife in your back.
‘I feel weak.’
The secret is out.*

Além da aparente ligação entre a obra de Plath e Hughes, a morte associada a uma criatura bastarda e ilegítima que aparece em “*A Secret*”, marca também o campo imagético de

¹³ “Um segredo” (PLATH, 2007, p. 57-60).

“*Death*”, de William Carlos Williams, nos versos “*he’s dead / the old bastard – / he’s a bastard because / There’s nothing legitimate in him any / more*” (WILLIAMS, 1985, p. 78). Vê-se, portanto, na poética de Sylvia Plath uma recorrente necessidade de denunciar aquilo que incomoda sua *persona* enunciadora e essa denúncia está, muitas vezes, diretamente associada à morte.

Nota-se também na poética plathiana a alusão a outras obras em prosa, como na estrofe final do poema “*The Detective*”, por exemplo:

*Then the dry wood, the gates,
The brown motherly furrows, the whole estate.
We walk on air, Watson.
There is only the moon, embalmed in phosphorous.
There is only a crow in a tree. Make notes*

Após a descrição do caso de vaporização no qual não há corpos, pois o corpo da mulher morta foi aos poucos se esvaindo no ar, o poema apresenta-nos o gradual desaparecimento da casa, provavelmente uma retomada do episódio criado por Edgar Allan Poe no conto “A queda da casa de Usher” (POE, 1978). Retomando o mistério que permeia o texto de Poe, o poema plathiano imprime à morte um certo tom de inexplicável, como se o fato descrito no poema não pudesse ser elucidado racionalmente. Outra referência presente nesses versos é a alusão a Watson, o fiel parceiro do detetive Sherlock Holmes nas histórias criadas por Sir Arthur Conan Doyle. Ironicamente, no poema de Plath deduz-se que a investigação não será bem sucedida como as de Sherlock Holmes, pois aqui não há um corpo para se investigar.

Já no poema “*Stopped Dead*” (PLATH, 2004, p. 43)¹⁴ há referência à peça shakespeariana *Hamlet*. Em um diálogo com um sujeito interlocutor a quem a voz lírica denomina tio, ela indaga-lhe: “*Who do you think I am, / Uncle, uncle? / Sad Hamlet, with a knife?*”. A imagem de Hamlet talvez tenha sido usada para ironizar os questionamentos do personagem shakespeariano face ao tom resolutivo da voz lírica diante de sua tentativa de suicídio, ao revelar o seu desejo de abrir a porta do carro e saltar em Gibraltar. Talvez essa alusão seja ainda uma maneira dessa voz dizer ao sujeito interlocutor que a morte seria para ela uma forma de esperança. Essa analogia entre a morte e a esperança pode estar presente também nos versos “*A squeal of brakes. / Or is it a birth cry?*”, nos quais a morte, representada pelo incidente com o carro, estaria diretamente relacionada à vida representada pelo choro do nascimento.

¹⁴ “Morte súbita” (PLATH, 2007, p. 99-100).

A alusão a obras em prosa é feita também no poema “*Gulliver*”, cujo campo imagético envolve a descrição de uma criatura semelhante ao personagem de mesmo nome de “As viagens de Gulliver”, do inglês Jonathan Swift (1726), obra que ilustra aspectos das relações humanas da Inglaterra e da França de seu tempo. No poema de Plath, porém, está em questão a condição dessa criatura que foi apreendida e encontra-se deitada de costas, de olhos para o céu e rodeado de vermes minúsculos passeando sobre seu corpo. A voz lírica do poema soa como um narrador observador da cena e fala do ódio que esses vermes sentem pelo sujeito deitado no chão e aconselha-o a fugir:

*You, there on your back
Eyes to the sky.
The spider-men have caught you,*

*Winding and twining their petty fetters,
Their brides –
So many silks.*

*How they hate you.
They converse in the valley of your fingers, they are inchworms.
They would have you sleep in their cabinets,*

*This toe and that toe, relic.
Step off!
Step off seven leagues, like those distances*

*That revolve in Crivelli, untouchable
Let this eye be an eagle,
The shadow of this lip, an abyss.*

O imperativo “*Step off!*” utilizado nesses versos pode ser uma resposta da própria *persona* enunciadora em relação à observação do ódio dos vermes à criatura e o uso dessa forma verbal parece ser uma espécie de conselho para que ela realize uma fuga por meio da qual possa livrar-se do canibalismo dos vermes. A imagem do olho da águia e a metáfora que associa lábio a abismo, “*lip, an abyss*”, parecem sugerir também uma espécie de desejo da voz lírica de que a criatura faça uma inversão de papéis e transforme-se em um predador para poder devorar aqueles que por ela sentem ódio.

Além dos procedimentos de intertextualidade direta ou indireta, aspecto característico da obra de diversos autores pertencentes ao modernismo, a obra de Plath é também marcada por “rimas inesperadas”, “descontinuidade interna que beira a incongruência” e “comparações inusitadas e discrepantes” (CARVALHO, 2003, p. 96), fatores relevantes na produção poética

modernista e também da imagética de Emily Dickinson. Essas características podem ser verificadas, por exemplo, no poema “*The Night Dances*” (PLATH, 2004, 29-30)¹⁵.

*The comets
Have such a space to cross,

Such coldness, forgetfulness.
So your gestures take off –

Warm and human, then their pink light
Bleeding and peeling

Through the black amnesias of heaven*

Nesses versos, Plath realiza comparações inusitadas, como entre o cometa, a frieza e o calor humano, a luz rosa que sangra e o céu e que tem amnésias negras. Essas comparações constituem imagens discrepantes assemelhadas ao caos interior do sujeito enunciador do poema, um indivíduo que sofre o vazio da frieza e do esquecimento amnésico do mundo. O uso de imagens discrepantes, ou justaposições, constitui uma característica marcante do estilo do alto modernismo de Eliot e Pound herdado por Sylvia Plath.

Ao dialogar com e utilizar-se de procedimentos estilísticos similares aos de representantes da tradição modernista, simbolista e romântica, Plath revela a sua consciência da importância da poética de seus mestres. Mas ela afirma, acima de tudo, o diferencial de sua poesia diante desses autores canônicos. As retomadas intertextuais em sua poética realizam sempre um olhar crítico para o texto representante da tradição, seja ela religiosa, mitológica, histórica ou literária, principalmente no que se refere à imagética da morte. Isso porque essas retomadas aparecem, em sua obra, completamente imbricadas com a dicção pessoal de seus poemas e com o caráter confessional de sua escrita. Como já foi mencionado anteriormente, em seus poemas não há uma preocupação em retratar a morte vivenciada pelo indivíduo como parte da sociedade, mas sim a problematização da morte que é própria de sua *persona* poética.

O consciente diálogo que a obra da poeta estabelece com a tradição literária permite a ela inserir e posicionar a voz lírica de seus poemas no centro de uma rede discursiva que inclui os textos da tradição literária, com os quais seus poemas dialogam. Por meio da releitura desses textos, Sylvia Plath constrói uma poética que trabalha a questão identitária da voz lírica que, como veremos mais adiante, no terceiro capítulo, está diretamente relacionada à morte. Essa releitura canônica extremamente personalizada característica da poética plathiana contribui para que se possa traçar a complexidade dos poemas de *Ariel*, pois por meio da

¹⁵ “Danças noturnas” (PLATH, 2007, p. 73-76).

reavaliação dialógica do passado à luz de sua escrita autobiográfica Sylvia Plath constrói a sua poética de morte em *Ariel*.

2 INSCRIÇÃO BIOGRÁFICA

Como vimos no primeiro capítulo, os poemas de *Ariel* são aqueles nos quais é revelada a maior maturidade poética de Sylvia Plath e também nos quais a poeta criou uma complexa teia dialógica entre biografia e tradição literária, personalizando temáticas e estilísticas de seus predecessores.

Teorizando acerca dos procedimentos de criação poética, Fernando Pessoa (1974, p. 266) afirma que a inteligência do artista elabora elementos vindos do exterior, isto é, “trabalha sobre dados dos sentidos” e para ele:

Esses dados são de três espécies – os que são propriamente sensações, dados diretos dos sentidos; os que resultam da transmissão direta de sensações e impressões alheias, colhida no convívio social; e os que resultam de influências indiretas, impressões colhidas em livros, em museus, em laboratórios.

Por meio da fusão de elementos internos, isto é, de sua subjetividade pessoal, e elementos externos apreendidos durante os anos de sua formação intelectual, Sylvia Plath constrói, portanto, o universo poético de *Ariel*. Nos poemas que constituem essa coletânea, a poeta faz uso tanto dos sentimentos e impressões de sua vida como mulher, esposa, mãe e filha, quanto dos dados colhidos no convívio social e em sua formação cultural e poética.

Quando consideramos o contexto pessoal da poeta, marcado por perdas e episódios trágicos, bem como os contextos histórico e literário no qual se desenvolveu sua poética, não causa estranhamento o fato de que ela tenha sido elaborada em torno do questionamento identitário e principalmente de como esse questionamento é constantemente relacionado à morte. A busca de identidade por meio da morte aparece claramente na figuração de feridas, cicatrizes, aprisionamento, solidão, morte e ressurreição e essa figuração é realizada a partir dos aspectos autobiográficos da autora, em confluência direta com o cenário histórico do pós Segunda Guerra, o panorama literário, a mitologia e a religião ocidental, que constituem a base da formação intelectual e poética da autora. A escrita plathiana nutre-se, portanto, do cruzamento entre o discurso autobiográfico e o discurso da tradição, sendo que no centro desse cruzamento encontra-se a problemática identitária expressa pela voz lírica.

Nesse capítulo, são comentadas algumas das principais alusões autobiográficas em *Ariel* e o modo como elas constituem a subjetividade irônica e, muitas vezes agressiva, da poética plathiana, na qual a poeta faz-se ao mesmo tempo sujeito e objeto da própria escrita.

2.1 Referências autobiográficas em diálogo com religião, mitologia e história

Diversos estudiosos apontam em *Ariel* o uso que Sylvia Plath faz de referências a sua vida doméstica, aos filhos, à mãe, ao misto de solidão, tristeza e indignação pela morte do pai e pela traição do marido, entre outras. Os poemas escritos no ano de 1962, período no qual se deu uma ruptura crucial na trajetória pessoal e poética de Sylvia Plath, principalmente os datados do mês de outubro, quando ela se separou de Ted Hughes, são famosos por serem dotados de um tom irônico, violento e agressivo.

Dentre os escritos desse mês, encontra-se “*Lesbos*” (PLATH, 2004, 38-40)¹⁶ poema enunciado por uma mulher adulta que, segundo Joyce Carol Oates (1985, p. 40), “recusa e renega a sua condição, a maternidade, referindo-se de maneira deliberadamente agressiva a bebês, maridos ou gatos doentes”.

*And my child – look at her, face down on the floor,
Little unstrung puppet, kicking to disappear –
Why she is a schizophrenic,
Her face red and white, a panic:
[...]
The baby smiles, fat snail.
[...]
Meanwhile there’s a stink of fat and baby crap.
I’m doped and thick from my last sleeping pill.
The smog of cooking, the smog of hell
Floats our heads, two venomous opposites,
[...]
The impotent husband slumps out for a coffee.
[...]
A dog picked up your doggy husband. They went on.
Now I am silent, hate.
Up to my neck,
Thick, thick.
I do not speak.
I am packing the hard potatoes like good clothes,
I am packing the babies,
I am packing the sick cats.*

¹⁶ “*Lesbos*” (PLATH, 2007, p. 89-94).

É interessante notar que o poema se assemelha a um relato de mulher num ambiente doméstico junto a seus dois filhos: uma menina, à qual ela se refere como “*child*”, e um menino a quem ela chama de “*baby*”. Nesse relato, a mulher descreve sua própria filha como esquizofrênica e refere-se a seu filho como uma lesma gorda “*fat snail*”, cujas fezes exalam um odor que se mistura ao cheiro de gordura. Essa voz feminina dirige-se a um interlocutor “*you*” durante todo o poema, uma outra mulher, com a qual ela se compara e contra a qual ela se volta utilizando-se de uma ironia sagaz ao posicionar sua beleza como algo pertencente ao passado “*Once you were beautiful*” e suas palavras e atitudes como simulacro “*You acted, acted*”.

Segundo Judith Kroll (2007, p. 64), essa outra mulher está “oferecendo-se como um modelo de uma vida que elas podem compartilhar”, pois no poema lê-se:

*You say I should drown the kittens. Their smell!
You say I should drown my girl.
(...)
You could eat him. He's a boy.
You say your husband is just no good to you,
His Jew-mama guards his sweet sex like a pearl.
You have one baby, I have two.
I should sit on a rock off Cornwall and comb my hair.
I should wear tiger pants, I should have an affair.
We should meet in another life, we should meet in air,
Me and you.*

Vale lembrar que o título “*Lesbos*” provavelmente faz referência à ilha grega de mesmo nome, conhecida como centro da poesia lírica. Assim, o poema parece fazer-se palco do embate entre essas duas figuras femininas, sendo que nesse palco a voz lírica desforra uma vingança verbal contra essa outra mulher cuja presença lhe faz mal. Ela deixa bastante claro que essa mulher tem um filho só enquanto ela tem dois e, indo mais além, ela chega até mesmo a dizer que o marido dela é impotente. Consumida pelo ódio “*Now I am silent, hate. / Up to my neck*”, a enunciadora faz-se silenciosa para deixar falar o poema, composto de tudo aquilo que ela diz estar empacotando, isto é, o que a cerca no ambiente doméstico: as batatas, os bebês e os gatos doentes são todos usados para construir a atmosfera irônica na qual se dá sua vingança verbal contra essa imagem de mulher dissimulada:

*I call you Orphan, orphan. You are ill.
The sun gives you ulcers, the wind gives you t.b.
Once you were beautiful.
In New York, Hollywood, the men said: 'Through?
Gee baby, you are rare.'
You acted, acted, acted for the thrill.*

Outro poema datado do fecundo mês de outubro é “*Fever 103^o*” (PLATH, 2004, p 78-80)¹⁷, enunciado por uma voz lírica que questiona o significado da pureza e fala de um amor enfraquecido, representado pela imagem de uma vela que se apagou.

The indelible smell

Of a snuffed candle!

Love, love, the slow smokes roll

From me like Isadora’s scarves, I’m in a fright

One scarf will catch and anchor in the wheel.

Representado pela fumaça que se esvai, o amor dissipado é descrito em paralelo à alusão ao lenço de Isadora, provável referência à morte da dançarina americana Isadora Duncan, ocorrida quando sua echarpe enroscou na roda de um carro de passeio e causou o acidente que lhe tirou a vida. O enfraquecimento do amor parece ser consequência de um adultério descrito pela voz lírica como um ato pecador que fere e mata, pois os corpos dos adúlteros são descritos como um pecado e como a cinza corrosiva sobre a cidade de Hiroshima.

Devilish leopard!

Radiation turned it white

And killed it in an hour.

Greasing the bodies of adulterers

Like Hiroshima ash and eating in.

The sin. The sin.

Assim como a queda da echarpe levou a dançarina à morte e a consagrou como mito no mundo inteiro, a perda da fumaça pode ser uma queda para a morte que vai consagrar essa *persona* no último verso, no qual é descrita a sua dissolução em direção ao paraíso: “(*My selves dissolving, old whore petticoats*) – / *To Paradise*”. O adultério pode ser visto, então, como uma evidência, ou até mesmo um propulsor do desejo da morte por parte da voz feminina enunciadora do poema.

Além da alusão à destruição da cidade de Hiroshima, um momento histórico marcado pela guerra, pela destruição, pelo horror e extremo exemplo de desrespeito ao ser humano, é

¹⁷ “40 graus de febre” (PLATH, 2007, p. 161-164).

importante considerarmos também a referência a Cérbero, o cão mitológico dotado de três cabeças caracterizado pela ferocidade com a qual vigia o Hades.

*Pure? What does that mean?
The tongues of hell
Are dull, dull as the triple*

Tongues of dull, fat Cerberus

No poema, a imagem de Cérbero é colocada em oposição à pureza questionada e que parece ofuscada pelo ambiente infernal onde se encontra o cão. Há em todo o poema muitas imagens de ambientes quentes, e pode-se, com isso, pensar que existe uma espécie de associação entre o calor do fogo e a situação vivida pela *persona* diante do adultério que lhe fere há três dias e três noites: “*Three days. Three nights*”. A referência ao número três pode talvez ser uma alusão ao episódio bíblico da ressurreição de Jesus Cristo, ocorrida no terceiro dia, o que pode ser reforçado nas estrofes finais do poema, nos quais ela compara-se a uma lanterna irradiadora de luz, brilho e calor e prenuncia a sua ascensão ao paraíso, numa espécie de cura pelo mal sofrido.

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

*I think I am going up.
I think I may rise –
The beads of hot metal fly, and I, love, I*

*Am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses,*

*By kisses, by cherubim,
By whatever these pink things mean.*

Além de possivelmente referir à ressurreição de Cristo, o número 3 corresponde à quantidade de cabeças de Cérbero e pode também ser uma alusão ao triângulo que compõe o cenário do adultério e que não abre espaço para a existência da pureza. O procedimento metafórico que aproxima a situação da *persona* ao fogo do inferno e é reforçado pela imagem de Cérbero, dotado de línguas impuras e grosseiras, pode levar-nos a considerar o ambiente infernal onde ela se encontra como uma barreira intransponível, devido à vigilância do cão. A

única saída, portanto, seria por via de sua ascensão ao paraíso, onde pode, enfim, limpar-se das impurezas do ato adúltero do qual foi vítima.

Outro poema marcado pela idéia de adultério é “*The Other*” (PLATH, 2004, p. 41-42)¹⁸, enunciado por uma *persona* que descreve a imagem de um cônjuge chegando em casa tarde, limpando os lábios: “*You come in late, wiping your lips*”. Como o vocábulo de língua inglesa *other* não faz distinção entre gênero masculino ou feminino, pode-se, à primeira vista, pensar nesse cônjuge como uma mulher ou como um homem. Essa *persona*, porém, revela ser uma mulher, cujos cordões umbilicais, de brilhos azul e vermelho, gritam de dentro de sua barriga e são comparados a setas que ela domina como se fossem cavalos a serem domados: “*Navel cords, blue-red and lucent, / Shriek from my belly like arrows, and these I ride*”. Desse modo, aquele que chega em casa tarde, limpando os lábios, parece ser a figura do marido, tentando ocultar, com seus gestos, as provas do adultério cometido

As referências autobiográficas são bastante evidentes se considerarmos o fato de que o poema foi escrito em julho de 1962, quando Sylvia Plath descobriu a infidelidade de seu marido. No entanto, é interessante notar a forma plural utilizada pela mulher para se referir a adultérios nos versos “*Sulphurous adulteries grieve in a dream. / Cold glass, how you insert yourself / Between myself and myself*”. Esse recurso pode ser um índice de que o poema não trata de um adultério específico, mas de qualquer relação marcada pela traição. A imagem do vidro, vale lembrar, é nesses versos uma “barreira que divide o que deveria ser um todo” (KROLL, 2007, p. 59). Dessa forma, ele pode ser visto no poema como uma metáfora do adultério, que por sua vez também corta, desune, separa aquilo que estava unido pelos laços do matrimônio. Outro fator importante no poema é a ligação figurativa entre o vidro frio associado aos adultérios e o frio do mármore de que é feito o útero, relacionado, por sua vez, a roubos e a fornicações: “*The stolen horses, the fornications / Circle a womb of marble*”.

Diante desse quadro de relações frias, aparece a lua, “*O moon-glow, o sick one*”, cujo brilho é doente e a torna paralela à indiferença do sujeito a quem a voz lírica se dirige e que, nos dois últimos versos, apenas sorri: “*You smile*”. De maneira fria a voz lírica dirige-se também a esse sujeito dizendo ter sua cabeça na parede, “*I have your head on my wall*”, como se fosse a cabeça de um animal empalhado, pendurada como enfeite, e conclui o poema afirmando seu triunfo sobre ele, pois o ato cometido pelo sujeito adúltero, segundo ela, não é fatal: “*No, it is not fatal*”.

¹⁸ “A outra” (PLATH, 2007, p. 95-98).

Além das representações do adultério, há outras que devem ser consideradas nos poemas de *Ariel*, como as do casamento e as de outras relações familiares, como a maternidade. Em “*The Applicant*” (PLATH, 2004, p. 11-12)¹⁹, por exemplo, também datado do mesmo mês de outubro, nota-se o que se parece com uma entrevista na qual a *persona* enunciativa deve avaliar as qualificações do candidato e prepará-lo para o casamento com uma mulher, por sua vez comparada a uma boneca viva:

*Come here, sweetie, out of the closet.
Well, what do you think of that?
Naked as paper to start*

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

It works, there's nothing wrong with it.

Visto pela ótica dessa *persona*, o casamento se parece com uma transação na qual a mulher é apenas um fantoche relegado ao desempenho de suas funções domésticas: costurar, cozinhar e conversar. A referência à prata aos vinte e cinco e ao ouro aos cinquenta provavelmente remete às bodas de prata e de ouro, tradicionalmente comemoradas nos aniversários de vinte e cinco e de cinquenta anos de casamento. Nesse caso, nota-se a ironia da voz lírica em relação ao desempenho das funções e à subserviência da esposa, de maneira sempre igual ao longo dos anos que compõem a relação matrimonial.

A mulher, ao candidatar-se à esposa, encontra-se nua, pronta para obedecer às ordens do marido, assim como um papel em branco à espera da palavra que nele será escrita, imagem bastante relevante em se tratando da escrita plathiana, como será visto a seguir, no terceiro capítulo.

A referência ao casamento é feita também em “*The Couriers*” (PLATH, 2004, p. 6)²⁰, datado de novembro de 1962. Nesse poema, há provavelmente uma associação entre a imagem do anel e de mentiras, nos versos “*A ring of gold with the sun in it? / Lies. Lies and a grief*”. Se visto como a aliança que simboliza a união conjugal, o anel de ouro pode ser considerado como uma alegoria do casamento. Nesse caso, o casamento estaria diretamente relacionado aos aspectos de mentiras e dor expressos pelos vocábulos “*lies*” e “*grief*”.

¹⁹ “O candidato” (PLATH, 2007, p. 39-42).

²⁰ “Os mensageiros” (PLATH, 2007, p. 33-34).

No poema “*Daddy*” (PLATH, 2004, p. 74-76)²¹, há uma das representações relevantemente mais agressivas da dor e do sofrimento, da revolta e da indignação, da saudade e da solidão da voz feminina que o enuncia, diante do pai falecido e do marido, substituto do pai. O poema é caracterizado por um intrigante misto de amor e ódio, admiração, medo e repulsa dessa voz feminina em relação à figura masculina representada pelo patriarca e pelo marido.

Nota-se, na fala dessa mulher, sua insistente necessidade de evocar o pai. Ela chega até mesmo a afirmar sua atitude de rezar para tentar recuperar o pai que se foi – “*I used to pray to recover you*” – e mais adiante diz ter tentado morrer para, dessa forma, poder voltar para ele: “*At twenty I tried to die / And get back, back, back to you*”. Ela fala, ainda, sobre a dificuldade comunicativa que a separa do pai, pois ela não consegue pronunciar a sua língua e, portanto, suas preces não chegam até ele:

*I never could talk to you.
The tongue stuck in my jaw.

It stuck in a barb wire snare.
Ich, ich, ich, ich.
I could hardly speak.
I thought every German was you
And the language obscene*

Além de revelar a necessidade de evocação da figura paterna, ela fala também do medo que sempre teve dele, a quem denomina ariano e nazi-fascista, provavelmente porque ela se compara a uma judia:

*I may be a bit of a Jew
[...]
I have always been scared of you
With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
And your neat moustache
And your Aryan eye, bright blue.
Panzer-man, panzer-man, o You

Not God but a swastika
So black no sky could squeak through.*

O medo em relação à figura paterna funde-se com o tom nostálgico com que a filha olha a foto do pai e a agressiva rispidez por meio da qual ela se dirige a ele, logo em seguida chamando-o de demônio:

²¹ “Papai” (PLATH, 2007, p. 153-158, tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo).

*You stand at the blackboard, daddy,
In the picture I have of you,
A cleft in your chin instead of your foot
But no less a devil for that*

Além do medo, da evocação nostálgica e da agressividade, ela revela também o amor por ele: “*Every woman adores a Fascist, / The boot in the face, the brute / Brute heart of a brute like you*”. Essa fusão de sentimentos parece impeli-la, de maneira até mesmo compulsiva, a buscar o pai morto, o que pode também estar associado à insistente repetição sonora em *Jew, you, gobbledygoo, blue, through, woman, boot, brute* e em muitos outros vocábulos ao longo do poema. Talvez devido a essa fusão de sentimentos, a voz lírica ainda é levada a fazer um modelo do pai, isto é, alguém que possa substituí-lo:

*I made a model of you
A man in black with a Meinkampf look*

*And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do.
So daddy, I'm finally through.*

Provável alusão ao matrimônio, a escolha desse substituto a quem ela recebeu como marido – “*I do, I do*” – pode ser um indicador de que este passa a ser, então, aquele com quem ela realiza seu ajuste de contas.

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

*There's a stake in your fat black heart
[...]
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.*

Dessa forma, ao mesmo tempo em que revela um sentimento de amor, admiração, ódio e assombro diante da figura paterna, ela apresenta-nos a figura do marido e a ambos dirige-se de forma agressiva revelando sua condição de vítima: do pai, devido ao abandono deste, pela morte, e do marido, por ter sugado seu sangue durante sete anos.

Há, nesse poema, algumas referências claras a vários aspectos da vida pessoal da poeta. Um exemplo é a descrição do pai como professor, ariano e nazista, bem como o fato da *persona* enunciativa tentar se comunicar com o pai morto em língua alemã, o que é bastante

relevante, pois Otto Plath era professor e tinha ascendência alemã. A figura do substituto do pai pode ser vista como uma referência ao marido da poeta, visto que sua separação conjugal se deu após sete anos de convivência e esse período corresponde ao número de anos durante os quais a mulher afirma ter sido sugada pelo vampiro.

Essas referências, por sua vez, são feitas juntamente com as retomadas de fatos históricos, como o nazismo e os horrores da guerra que fazem parte da imagética nazista aos quais a figura paterna é comparada: no poema há menção aos campos de concentração Dachau, Auschwitz e Belsen, bem como à suástica, símbolo do nazismo, e a imagens como *Luftwaffe*²² e *Meinkampf*²³. Dessa forma, referências autobiográficas, históricas, religiosas e mitológicas coexistem na poética plathiana de modo que todos são transformados em material para a criação de seus poemas. Isso pode ser verificado também em todos os poemas mencionados anteriormente, assim como nos que serão comentados a seguir, elaborados em torno da temática da maternidade.

Como exemplo desses poemas, consideremos “*Morning Song*” (PLATH, 2004, p. 5), escrito em 1961, quando Frieda, a primeira filha de Sylvia Plath e Ted Hughes não tinha ainda completado um ano de idade, e “*Nick and the Candlestick*” (PLATH, 2004, p. 47-48)²⁴, escrito no ano de 1962, período em que nasceu Nicholas Farrar, o segundo filho do casal.

Em “*Morning Song*”, Sylvia Plath dá voz a uma mãe que contempla o seu filho comparando-o a uma estátua dentro de um museu: “*Our voices echo, magnifying your arrival. New statue / In a drafty museum, your nakedness / Shadows our safety. We stand round blankly as walls.*” Nua e pura, a criança é o objeto de contemplação da mãe que acorda para ouvir cada ruído seu, escorregando da cama em sua camisola vitoriana.

*All night your moth-breath
Flickers among the flat pink roses. I wake to listen:
A far sea moves in my ear.*

*One cry, and I stumble from bed, cow-heavy and floral
In my Victorian nightgown.
Your mouth opens clean as a cat's. The window square*

O amor com o qual a mãe observa o filho é o mesmo que impulsionou o seu nascimento, pois esse sentimento coordena os seus movimentos, mecânicos como os de um

²² *Luftwaffe*: vocábulo alemão: que designa “arma aérea; aviação militar” (DICIONÁRIO..., 1986, p. 548).

²³ “*Mein Kampf*: (Minha luta), obra publicada em 1925 por Adolf Hitler, na qual relata suas lutas e seus princípios políticos.” (GRANDE..., 1988, p. 3971).

²⁴ “*Morning Song*” e “*Nick and the Candlestick*” são, na tradução de Lopes e Macedo, respectivamente, “Canção da manhã” e “Nick e o castiçal”. (PLATH, 2007, p. 31-32 e 107-110).

relógio. A identificação da mãe com uma nuvem – *“I’m no more your mother / Than the cloud that distills a mirror to reflect its own slow / Effacement at the wind’s hand”* – retira-lhe o poder sobre seu filho, pois se a nuvem é tão mãe quanto ela, não se pode dizer que a criança é somente sua filha, mas é também filha do vento, da nuvem, enfim, da natureza e do mundo. Além disso, sendo como a nuvem, a mãe pode ser destruída pelo vento e desse modo ela não pode sequer oferecer proteção a seu filho, restando a ela contemplar o seu desenvolvimento, sua tentativa de pronunciar as vogais, com a dedicação e o amor que a fazem levantar da cama ao ouvir o seu choro.

Além da alusão autobiográfica da maternidade, nesse poema há também uma referência à história dada a ilustração da imagem da mãe levantando da cama em sua camisola vitoriana ao ouvir o choro do bebê. Representante do momento histórico que mais influenciou a cultura inglesa, o vitorianismo está associado a aspectos como tradicionalismo e convencionalismo. Retomando o tradicionalismo associado ao termo, a *persona* enunciadora do poema faz uma espécie de sátira ao modelo tradicional feminino, comparando-se a uma vaca dentro de sua vestimenta. É interessante notar, aqui, que a vaca pode ser considerada também um símbolo da amamentação e isso reforça ainda mais a comparação dessa *persona* ao animal, pois se ela é despertada do sono pelo choro do bebê, há uma grande probabilidade de ser porque a criança está com fome e necessita, portanto, do leite materno.

O segundo poema que alude à maternidade, *“Nick and the Candlestick”*, é mais um dos escritos do mês de outubro de 62. Evidente referência a Nicholas, o filho de Sylvia Plath, o poema parece, a exemplo de *“Morning Song”*, ser enunciado por uma mãe que fala de uma criança a quem se refere como um embrião, *“O embryo”*, e também como uma pedra preciosa, *“you, ruby”*. Comparada a um rubi, a criança parece ser a luz que pode aliviar o sofrimento da mãe, pois esta se descreve como um minerador dentro de uma sombria e velha caverna de cálcio dotada de estalactites comparadas a lágrimas e a pingentes de gelo:

*I am a miner. The light burns blue.
Waxy stalacmites
Drip and thicken, tears*

[...]

*Old cave of calcium
Icicles, old echoer.*

A caverna parece ser uma alusão ao útero materno que abriga a criança e a voz lírica posiciona-se como uma presa dentro dessa caverna que ecoa, dos peixes que se parecem com pedaços de gelo, de facas, de piranhas e da religião que bebe a comunhão de seu corpo vivo.

*And the fish, the fish –
Christ! They are panes of ice,*

*A vice of knives,
A piranha
Religion, drinking*

Its first communion out of my live toes.

Vítima desse aprisionamento, ela parece encontrar a luz amarela de uma vela, que em sua pequena altitude a encoraja e aparece curiosamente junto ao embrião. Assim, ambos podem ser considerados um só e, dessa forma, a luz seria a própria presença dessa criança. Tão profundamente encontra-se ela mergulhada no escuro da caverna que até mesmo questiona como o embrião chegou lá:

*The candle
Gulps and recovers its small altitude,*

*Its yellows hearten.
O love, how did you get here?*

Mais adiante, ela diz ter decorado a caverna com rosas e tapetes macios e parece entoar uma espécie de canto de nostalgia, esperança e súplica em que recorda o bebê dormindo e pede à criança para deixar as estrelas caírem e o átomo de mercúrio pingar no poço terrível, possivelmente, uma representação de suas feridas. A mãe revela, ainda, na última estrofe, que a criança é a sua esperança, pois a imagem do bebê no celeiro parece remeter ao episódio bíblico do nascimento de Jesus Cristo.

*Love, love,
I have hung our cave with roses,
With soft rugs –*

*The last of Victoriana,
Let the stars
Plummet to their dark address,*

*Let the mercuric
Atoms that cripple drip
Into the terrible well,*

*You are the one
Solid the spaces lean on, envious.
You are the baby in the barn.*

Para Bárbara Hardy (1985, p. 62), Sylvia Plath ousa chamar o bebê em seu poema de Jesus Cristo, porque:

Qualquer mãe que ama seu filho com plena consciência do horror do mundo – especialmente vendo e sentindo-o – vulnerável e momentaneamente seguro em seu sono – está reconstituindo o sentido da Natividade, tem o direito de chamar a criança de ‘bebê no celeiro’.

A criança é, portanto, uma luz na caverna escura, ou seja, uma esperança de redenção para essa mãe presa na escuridão da caverna. Assim como no cristianismo Jesus é o símbolo da esperança e da salvação, isto é, aquele que veio para tirar o mundo das trevas, o bebê do poema também representa a luz que pode tirá-la dessa escuridão. Além da referência à passagem bíblica há no poema, a exemplo de *“Morning Song”*, alusão ao vitorianismo na descrição da decoração da caverna, a qual pode ser uma representação da casa, do lar onde se encontram mãe e filho, além de poder também representar o útero materno, como já foi mencionado anteriormente.

Um outro exemplo de poema que alude à maternidade por meio da retomada de aspectos da história é *“You’re”* (PLATH, 2004, p. 77)²⁵. Constituído de duas estrofes de nove versos cada, o poema apresenta diversos pontos em comum com a descrição de uma gravidez, pois a voz lírica diz que o sujeito *“you”*, a quem o título se refere, é esperado como o correio, *“looked for like mail”*, e encontra-se enrolado em si próprio, curvado como uma bobina e semelhante a um camarão: *“Wrapped up in yourself like a spool”*, *“Bent-backed Atlas, our traveled prawn”*. Possíveis alusões à posição do bebê dentro do útero materno, a imagem da bobina e a do camarão aludiriam, então, ao fato da mãe abrigar em seu corpo o filho há nove meses *“from the Fourth / Of July to April Fool’s Day”*. É interessante notar a escolha dessas datas para marcar o período de gestação, pois é iniciado no dia quatro de julho, o dia da independência da república norte americana, portanto, um marco de esperança, e termina em primeiro de abril, o dia das mentiras, o que nos permite considerar a esperança da vida que está sendo gerada como algo relacionado a enganações.

De maneira similar, no poema *“Barren Woman”* (PLATH 2004, p. 13)²⁶ a maternidade também pode estar associada a esse aspecto de mentiras e enganações.

²⁵ *“Você é”* (PLATH, 2007, p. 159-160).

²⁶ *“Mulher estéril”* (PLATH, 2007, p. 43-44).

BARREN WOMAN

*Empty, I echo to the least footfall,
Museum without statues, grand with pillars, porticoes, rotundas.
In my courtyard a fountain leaps and sinks back into itself,
Nun-hearted and blind to the world. Marble lilies
Exhale their pallor like scent.*

5

*I imagine myself with a great public.
Mother of a Nike and several bald-eyed Apollos.
Instead, the dead injure me with attentions, and nothing can happen.
The moon lays a hand on my forehead.
Blank-faced and mum as a nurse.*

10

Enunciado por uma mulher que fala de sua infertilidade, o poema apresenta-a diante da imagem da lua, a quem ela chama de mãe, versos 9 e 10. A mulher diz, no verso 4, ser dotada de um coração de freira e cega para o mundo e imagina-se, ainda, mãe de deuses como Nike e Apolo, o que pode ser verificado no verso 7. De acordo com a mitologia grega, esses deuses são caracterizados por simbolizar a vitória, a beleza, a virilidade e a guerra. No entanto, ela percebe que nada disso é real de fato, pois a maternidade existe apenas em sua imaginação e ela afirma, no verso 8, que ao invés de Nike e Apolo, existem mortos que a ferem e, na verdade, nada pode acontecer.

É interessante notar que o poema inicia-se com o vocábulo “empty”, correspondente em língua portuguesa à idéia de vazio e, além disso, o poema traz à tona, nos versos 1 e 2, imagens como o eco e um museu sem estátuas, as quais retomam essa idéia de vazio e podem ser uma representação do corpo da mãe que perde o filho. A fonte descrita no verso 3 se levanta e afunda em si mesma, ou seja, não espalha suas águas, e os lírios descritos no verso 4 exalam sua palidez mármore e são, portanto, frios e desprovidos de funções vitais, isto é, são tão inférteis como a mulher.

Face ao seu vazio e aos devaneios em que se imagina mãe de deuses, a mulher encontra um único consolo na figura da lua, verso 9. A alusão à lua indica talvez a esperança da mulher de que a infertilidade seja um estado temporário assim como as fases da lua. Essa idéia da infertilidade como estado temporário pode ser reforçada se considerarmos que o poema foi escrito em fevereiro de 1961, logo após Sylvia Plath ter sofrido um aborto espontâneo, e que pode haver nele uma alusão a esse fato.

Algumas imagens de vazio e dor, bem como de imperfeições e de aborto ocorrem também em “*Thalidomide*” (PLATH, 2004, p. 9-10)²⁷. Escrito quase dois anos depois de “*Barren Woman*”, o poema alude aos efeitos colaterais da talidomida, uma droga dada às pessoas como calmante, até a descoberta de que podia causar danos ao desenvolvimento das pernas e dos braços de fetos²⁸. Vê-se, por todo o poema, imagens de perda, incompletude e imperfeição, como nos versos “*your dark / Amputations crawl and apall*”, “*the dark fruits revolve and fall*” e “*the glass cracks across*”. O fracasso do método paliativo da talidomida é paralelo a essa idéia de imperfeição, diante da qual a voz lírica, por sua vez, revela ser um carpinteiro “*All night I carpenter // a space for the thing I am given, / A love*”, talvez para tentar consertar o que está defeituoso e quebrado e, dessa forma, construir algo novo. Em um universo de imperfeição e de indiferença ela busca, portanto, um amor, e não um calmante. Essa busca, por sua vez, parece paralela àquela que lhe impele a confessar-se no poema, pois está relacionada ao ato de criação que caracteriza o trabalho do carpinteiro, pois este busca, pela sua arte, consertar ou criar algo novo. Assim, o espaço que a voz lírica busca em “*Thalidomide*” pode ser o mesmo no qual ela fala, isto é, o próprio poema.

Nos poemas “*Morning Song*”, “*Nick and the Candlestick*”, “*You’re*”, “*Barren Woman*” e “*Thalidomide*”, cada qual à sua maneira, há referências à maternidade e/ou à gestação, mas vale lembrar também que a relação mãe e filho é tematizada em “*Medusa*” (PLATH, 2004, p. 60-61) e em “*The Moon and the Yew Tree*” (PLATH, 2004, p. 65)²⁹. Escrito em outubro de 1961, este último apresenta-nos a imagem de um ritual noturno e místico protagonizado por uma voz lírica que se identifica com Deus e expressa, por meio de um tom melancólico, a tristeza diante da indiferença da figura materna. Isso porque, segundo essa voz, a lua, que é a sua mãe, não é dotada da doçura característica de Maria, a mãe de Jesus Cristo:

THE MOON AND THE YEW TREE

*This is the light of the mind, cold and planetary.
The trees of the mind are black. The light is blue.
The grasses unload their griefs on my feet as if I were God.
Prickling my ankles and murmuring of their humility.
Fumey, spirituous mists inhabit this place
Separated from my house by a row of headstones.
I simply cannot see where there is to get to.*

5

²⁷ “*Talidomida*” (PLATH, 2007, p. 37-38).

²⁸ “[...] a drug given to people to make them calm, until it was discovered that it harmed the development of the arms and legs of unborn babies.” (LONGMAN..., 2003, p. 1714).

²⁹ “*Medusa*” e “*A Lua e o teixo*” (PLATH, 2007, p.129-132 e 137-138).

*The moon is no door. It is a face in its own right,
White as a knuckle and terribly upset.
It drags the sea after it like a dark crime; it is quiet* 10
*With the O-gape of complete despair. I live here.
Twice on Sunday, the bells startle the sky –
Eight great tongues affirming the Resurrection.
At the end, they soberly bong out their names.*

The yew tree points up. It has a Gothic shape. 15
*The eyes lift after it and find the moon.
The moon is my mother. She is not sweet like Mary.
Her blue garments unloose small bats and owls.
How I would like to believe in tenderness –*
The face of the effigy, gentles by candles, 20
Bending, on me in particular, its mild eyes.

*I have fallen a long way. Clouds are flowering
Blue and mystical over the face of the stars.
Inside the church, the saints will all be blue,
Floating on their delicate feet over the cold pews,* 25
*Their hands and faces stiff with holiness.
The moon sees nothing of this. She is bald and wild.
And the message of the yew tree is blackness – blackness and silence.*

A voz lírica, que no verso 3 identifica-se a Deus, diante de quem a relva se curva em um ato de reverência, diz no verso 17 que a lua é a sua mãe e não é doce como Maria. Ao mesmo tempo em que se reconhece como Deus, o criador que reina sobre todas as coisas e está acima da vida e da morte, do forte e do fraco, ela sente-se reprimida diante da imagem da lua. Além disso, ela revela no verso 22, ter sofrido a queda de um longo caminho abaixo, como se tivesse sido separada da condição excelsa de sua mãe. Paralelamente à imagem da lua que, no alto de sua soberba e segura de si, versos 8 e 9, paira no céu soberana, aparece-nos o teixo, verso 15, fixo à terra, imóvel e ereto. Conhecido por ser uma árvore resistente mesmo a invernos rigorosos, o teixo aparenta-se com a figura de uma lança apontada para o alto, uma espécie de escudo atrás do qual a *persona* enunciadora do poema se esconde, o que pode ser inferido a partir do que está dito no verso 16.

Os olhos dessa *persona*, em busca do olhar materno da lua, conduzem-na à frustração revelada no verso 19, que expressa seu desejo de acreditar e ao mesmo tempo a sua predominante descrença na ternura e no carinho, talvez porque tais afetos, geralmente associados à figura materna, não façam parte das relações entre ambos. Assim como a grama, no já mencionado verso 3, curva-se a ela, diante de quem descarrega as suas dores, ela também se sente inferior em relação à lua, pois enquanto sua visão é limitada pelas lápides e ela simplesmente não consegue ver um lugar onde possa chegar, versos 6 e 7, a lua é de

tamanha imensidão e alcance que tem até mesmo o poder de engolir o mar, conforme apresentado no verso 10.

Ao procurar em vão o consolo da figura materna, que é diferente de Maria, a voz lírica volta-se para o teixo, como se a árvore pudesse protegê-la da indiferença materna. O teixo apontado para o alto parece dirigir-se à lua numa atitude desafiadora. Por menor que seja o alcance de sua sombra diante da luz predominante da lua, há sob sua copa uma pequena área que, protegida por suas resistentes folhas, faz-se inatingível para a lua. A árvore seria, então, uma espécie de refúgio para essa *persona* retraída, desconsolada e de falas medidas e pausadas, um escudo com o qual ela pode desafiar a soberania da mãe lua. Protegida pelo teixo apontado para o alto, ela nos fala da ressurreição, grafada com letra maiúscula no verso 18, que pode ser a sua própria ressurreição perante a morte representada pela indiferença de sua mãe lua. Dessa forma, sua identificação com Deus-filho torna-se mais evidente por meio da alusão à ressurreição e ela só faz-se possível devido à presença do teixo que lhe protege da lua. Essa imagem de abrigo é retomada, ainda, nos versos de 24 a 27, na descrição de anjos representados como criaturas delicadas e sagradas dentro de uma igreja, protegidos do alcance da lua. Assim, o teixo está para ela assim como a igreja está para os anjos.

Há que se notar, também, que na cultura celta antiga tanto o teixo como a lua eram associados a rituais de magia e a aspectos do sobrenatural. Por ser uma árvore de vida longa e resistente a invernos rigorosos, a crença de que ela ressuscita por si mesma quando seu tronco central morre povoa o imaginário popular, pois ela produziria, a partir de então, um novo broto no centro da raiz. Essa associação ao universo mágico e sobrenatural pode ocorrer também porque o teixo é encontrado muito freqüentemente em cemitérios, tornando-se, assim, uma espécie de símbolo de vida eterna.

Os sons sibilantes e nasais predominantes em todas as estrofes e constituídos, respectivamente, dos vocábulos grafados com a letra *s* e *n*, juntamente com as descrições ritmicamente pausadas e fechadas pela abundância de vírgulas e pontos finais caracterizam uma sonoridade compassada e contribuem para reforçar o caráter ritualístico e para criar o ambiente místico que a lua e o teixo conferem ao poema. Por meio da retomada de elementos da religião ocidental, bem como da cultura celta, o poema ilustra, portanto, a busca de identidade da *persona* diante da indiferença materna.

Já em “*Medusa*”, mais um poema datado do mês de outubro de 1962, nota-se que a voz lírica refere-se à sua relação com a mãe utilizando um tom bastante ácido e às vezes até mesmo furioso, como nos versos a seguir:

*I didn't call you.
I didn't call you at all.
Nevertheless, nevertheless
You steamed to me over the sea,
Fat and red, a placenta*

A imagem materna que se pode associar à figura da placenta aparece como uma espécie de intruso que está onde não deveria estar e causa um certo descontentamento à *persona* enunciativa fazendo com que ela dirija-se à mãe com intenso desdém e repulsa:

*Who do you think you are?
A Communion wafer? Bluberry Mary?
I shall take no bite of your body
Bottle in which I live,*

*Ghastly Vatican.
I am sick to death of hot salt.
Green as eunuchs, your wishes
Hiss at my sins.
Off, off eely tentacle!*

There is nothing between us.

Diferentemente da maneira como a relação mãe e filho é figurativizada no poema “*The Moon and the Yew Tree*”, cuja voz lírica frustra-se por não encontrar o amor materno, em “Medusa” ela a desdenha e repudia e chega até mesmo a dizer que a mãe representa uma prisão, uma garrafa dentro da qual ela vive, “*Bottle in which I live*”. A exemplo daquele poema, este também alude a aspectos relativos à religião cristã na caracterização da figura materna. Além de utilizar-se da representação meduséia para dirigir-se à mãe, a *persona* enunciativa do poema a satiriza pela maneira como a ela estão relacionados os elementos da religião, tais como a comunhão, a figura de Maria e o Vaticano. Isso porque o aspecto sagrado ao qual essas imagens estão associadas no imaginário popular é dessacralizado no poema, à medida em que são comparadas à figura indesejada da górgona, a quem a voz lírica parece se dirigir com desprezo e rancor.

A imagem da lua associada à indiferença, que compõe o campo imagético da caracterização da figura materna em “*The Moon and the Yew Tree*” aparece também nos poemas “*The Rival*” (PLATH, 2004, p. 73) e “*Elm*” (PLATH, 2004, p. 27-28)³⁰. Neste, a *persona* enunciativa apresenta a imagem da lua como cruel, infértil e sem misericórdia: “*The*

³⁰ “*The Rival*” e “*Elm*” são, na versão de Lopes e Macedo, respectivamente “*Rival*” e “*Olmo*” (PLATH, 2007, p. 151-152 e p. 69-72).

moon, also, is merciless: she would drag me / Cruelly, being barren". A caracterização da lua como "*she*", pronome pessoal designado à terceira pessoa do singular do gênero feminino remete-nos ao fato de que a lua está claramente personificada como uma mulher no poema. O mesmo se aplica a "*The Rival*", cuja *persona* dirige-se a um interlocutor comparando-o à lua, à qual se refere como "*she*" e a ambos associa o aspecto de aniquilação, de modo que ambos podem ser caracterizados como a figura da rival:

*If the moon smiled she would resemble you
You leave the same impression
Of something beautiful but annihilating.
Both of you are light borrowers.*

Pode-se pensar, também, em uma conexão entre a imagem do interlocutor desse poema e o de "*Medusa*", pois a enunciativa de "*The Rival*" revela que esse sujeito assemelhado à lua tem o dom de transformar em pedra todas as coisas ao seu redor: "*Your first gift is making stone out of everything*". Assim como a górgona mitológica petrifica o que está ao alcance de seus olhos e, por isso é considerada uma criatura monstruosa e temida, a figura da rival é também caracterizada como um monstro que rouba não somente a luz, mas a vida de tudo que a rodeia, devido ao seu terrível dom petrificador.

Em todos os poemas aqui referidos, são problematizadas as diversas sensações da *persona* à qual Sylvia Plath dá voz em seus poemas diante de situações de sofrimento, dor, angústia, vazio e indiferença, entre outros. São exemplos de referências autobiográficas as alusões ao ambiente doméstico, à criação dos filhos e à sombra ameaçadora de uma outra mulher em "*Lesbos*", "*The Rival*" e "*Elm*", à infidelidade conjugal em "*Fever 103°*" e "*The Other*", ao casamento em "*The Applicant*" e "*The Couriers*", ao pai, ao marido e à tentativa de suicídio da poeta em "*Daddy*", aos filhos e à gestação em "*Morning Song*", "*Nick and the Candlestick*" e "*You're*", à representação da mãe em "*Medusa*", "*The Moon and the Yew Tree*", "*Barren Woman*" e possivelmente os demais poemas que apresentam o embate entre a voz lírica e lua, assim como há referências ao aborto sofrido pela poeta em "*Thalidomide*".

Essas referências, juntamente com as retomadas históricas, religiosas e culturais, constituem a fonte de criação das imagens que configuram a *persona* poética criada por Sylvia Plath no centro dos poemas e por meio dessa configuração ela se insere, inscrevendo e reescrevendo sua trajetória nos poemas. Os procedimentos imagético-dialógicos que relacionam autobiografia, textos e episódios clássicos, mitológicos e religiosos da cultura ocidental, bem como a própria história do século XX, palco dos horrores da guerra e do

nazismo, problematizam, portanto, a trajetória da *persona* tipicamente feminina dos poemas de *Ariel* e são também uma forma de construir o cenário em que essa *persona* se localiza e se posiciona no discurso.

2.2 Poética de inscrição biográfica

Como já foi visto no capítulo 1, muitos estudos associam os poemas de Sylvia Plath, principalmente os que compõem *Ariel*, aos acontecimentos que marcaram a vida da poeta. As referências a acontecimentos pessoais, no entanto, são utilizadas juntamente com intrigantes retomadas da tradição literária, bem como da história, da religião e da mitologia greco-romana, para construir o universo no qual a voz lírica criada por Plath está inserida. Dentro desse contexto em que o autobiográfico e o cultural se fundem, essa voz traz à tona, de modo às vezes bastante questionador, aspectos como obediência e submissão, confinamento, indiferença, sofrimento, dor, vazio e desejo de morte, fazendo, muitas vezes, uma espécie de releitura da visão tradicionalmente patriarcal da mulher, seja desempenhando o papel de filha, esposa ou mãe.

Mas vale ressaltar, ainda, que apesar de bastante evidentes, muitas referências autobiográficas na poética plathiana apresentam variações em relação aos fatos ocorridos verdadeiramente na vida da poeta. Tomemos como exemplo o poema “*Daddy*”, cuja *persona* enunciadora afirma, ao lembrar o dia em que o corpo de seu pai foi sepultado, que naquela época tinha dez anos de idade “*I was ten when they buried you*”. Sabe-se, como já foi mencionado anteriormente, que há diversas referências a Otto Plath nesse poema, mas a idade real da poeta quando da morte de seu pai era, na verdade, oito anos, e não dez. O mesmo se aplica à primeira tentativa de suicídio de Sylvia Plath, quando ela foi encontrada inconsciente após ingerir uma caixa de calmantes, fato que é figurativizado em “*Lady Lazarus*” como a segunda vez que a voz lírica tenta pôr fim à própria vida, sendo que a primeira ocorreu aos dez anos de idade: “*The first time it happened I was ten*” (PLATH, 2004, p. 15). Pode-se considerar, então, que ao ser posto em forma de poema, o material autobiográfico é transformado em linguagem, assim como as outras imagens do texto e, como tal, deve submeter-se às mais diversas interpretações suscitadas pela leitura do poema.

A esse respeito, Philippe Lejeune (1975, p. 23, tradução nossa) problematiza a questão da escrita autobiográfica, em *Le Pacte Autobiographique*, dizendo que “o autor é

simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso”³¹, e enquanto produção discursiva, o texto está sempre suscetível a diferentes ângulos de visão. Considerando a discussão suscitada por Lejeune, pode-se dizer que a escrita de *Ariel* constitui, acima de tudo, um discurso literário, construído por meio de processos figurativos, sendo que essa figurativização consiste em um processo de abrir diversas possibilidades de sentidos.

Para o poeta português Adolfo Casais Monteiro (1965, p. 31),

É certo que, tal como linguagem da razão, a poesia também procura uma verdade. Mas é uma verdade daquela dimensão humana em que dois mais dois não é igual a quatro. Nem por isso é uma linguagem do absurdo, muito menos do irreal. O mais estranho poder da poesia é que torna o mundo mais verdadeiro, exatamente porque, nela, as palavras não funcionam como sinais, ou como rótulos, mas como substitutos de alguma coisa que permanece por trás delas.

Em outras palavras, Maurice Blanchot afirma que ao escrever, o escritor torna sensível, isto é, receptível aos nossos sentidos, “o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante” (1987, p. 17), pois no poema “a linguagem nunca é real em nenhum dos momentos por onde passa, porquanto no poema a linguagem afirma-se como todo e sua essência, não tendo realidade senão nesse todo” (1987, p. 39). Para ele, “as lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso” (1987, p. 83).

Por isso faz-se pertinente ler em Sylvia Plath o que existe por trás da descrição de uma mãe confinada a um ambiente doméstico, de uma filha que ao mesmo tempo ama e odeia e clama intensamente pelo pai morto ou que busca pelo amor e às vezes recusa a presença da mãe, de uma esposa traída e despeitada ou de uma mãe que em certas ocasiões se refere aos filhos por meio de uma terrível agressividade verbal. Alguns exemplos de poemas que ilustram tais situações foram comentados na primeira parte deste capítulo e é interessante notar que neles faz-se sobressalente o posicionamento da voz lírica diante das figuras que representam para ela o sofrimento, a dor, a indiferença e a esperança, entre outros sentimentos e impressões.

Pode-se considerar que por meio da retomada autobiográfica, Sylvia Plath realiza em sua poesia o que Sigrid Renaux (1996, p. 199) chama de mitologizar e dramatizar “acontecimentos e atitudes autobiográficas, sempre numa postura crítica em relação ao texto

³¹ “*L’auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialemente responsable, et le producteur d’un discours*” (LEJEUNE, 1975, p. 23).

evocado”. Em “*Lesbos*”, por exemplo, o embate entre as duas figuras femininas, a dona de casa e mãe ocupada com as tarefas domésticas e com o cuidado dos filhos e a mulher sensual que se oferece a ela como modelo de vida, deixa claro o fato de que a voz lírica do poema não aprova e, ainda, condena essa outra mulher devido ao seu caráter dissimulado e maldoso. A representação dessa mulher dentro do ambiente doméstico habitado pela dona de casa que enuncia o poema parece conferir a ela um caráter ameaçador, devido à sua exacerbada sensualidade. Se considerado o contexto biográfico, pode-se pensar que essa figura feminina é uma alusão a Assia Wevill, a mulher de afamada beleza com quem Ted Hughes mantinha, na época, um romance extra conjugal. Valendo-se de um tom irônico, a voz lírica descreve a beleza dessa mulher paralelamente à rispidez com a qual ela fala de seus filhos e do ambiente doméstico onde se encontra confinada, quase como num cárcere. Essas duas figuras ilustram, portanto, um complexo confronto do que é ser mulher, pois cada uma delas representa uma face diferente da imagem feminina.

No poema “*Daddy*”, por sua vez, há uma outra representação da mulher, pois a dificuldade comunicativa que separa a filha do pai, a impossibilidade do encontro entre ambos e a caracterização do marido como um vampiro abrem espaço para que se considere sua recusa em relação ao seguimento do que é tradicionalmente patriarcal. Nesse poema, a mulher que o enuncia dessacraliza ambas as figuras do pai e do marido para escapar à dominação exercida por eles. Susan Van Dyne analisa o tom infantil da fala da filha como uma irônica aceitação de sua pequenez diante do pai. Segundo a pesquisadora (1993, p. 49), “a fala infantil em ‘*Daddy*’ direciona-se não meramente ao patriarca do título, mas à construção cultural da masculinidade, que é primeiramente representada pelo pai e mais adiante reproduzida no marido vampiro”. Para Van Dyne (1993, p. 48), o uso dessa dicção “espelha a alegação cultural de que mulher é criança e dá forma à sua experiência de ser tratada como tal”. A pesquisadora considera “*Daddy*”, assim como “*Lady Lazarus*” e os chamados *bee poems*, como exemplos de poema em que uma voz feminina opõe-se a universos masculinos constituindo narrativas de vitimização, nas quais uma voz feminina é caracterizada como vítima de *personae* masculinas e, no poema, fazem-se libertar da dominação por elas representada. Van Dyne aponta, ainda, para o fato de que essas narrativas não podem ser analisadas como expressões verdadeiras ou falsas da autora, mas são, na verdade, sanções textuais, ou seja, performances que não apenas revisam, mas reconstituem identidade.

No caso do poema “*Medusa*”, é também facilmente identificável a provável alusão à mãe de Sylvia Plath, a saber, Aurélia Plath, devido à existência de um peixe marinho

denominado medusa ou aurelia³². Diante da imagem monstruosa figurativizada no poema, a voz lírica parece buscar uma auto-afirmação, por meio da qual pudesse manter-se distante da mãe meduséia e dessa forma, proteger-se para não ser petrificada por ela. Em um sentido mais amplo, pode-se considerar, também, a imagem da górgona como uma representação de algo ou alguém tão petrificador como a medusa, do qual essa voz deseja ver-se livre e distante.

Segundo Maria Helena R. Pereira (1997, p. 300), o mito constitui um “fenômeno de importância coletiva” que trata de “problemas gerais da sociedade humana”. Isso nos permite inferir que ao retomar elementos mitológicos em seus poemas, Sylvia Plath fala não somente de sua situação pessoal, mas de qualquer ser humano que se encontra em condições similares às da voz lírica enunciativa de seus poemas.

Acerca da retomada na literatura de elementos mitológicos, Northrop Frye (1957, p. 203) afirma que “através das tragédias da cultura grega o sentido do autêntico fundamento natural do caráter humano ingressa na literatura”. Por meio da alusão aos elementos mitológicos, portanto, as alegorias realizadas nos poemas de *Ariel* figurativizam temas característicos das relações humanas, como o vazio, a dor, a busca de identidade e a morte, mas sempre em um contexto pessoal no qual são dramatizadas as diversas facetas da complexa problemática de sua voz lírica.

A exemplo dessas figurativizações, consideremos os procedimentos metafóricos utilizados para ilustrar a esperança que o bebê representa para a mãe em “*Nick and the Candlestick*”, assim como a busca da *persona* de “*The Moon and the Yew Tree*” pelo carinho e pela ternura de sua mãe. Vale mencionar, também, a morte e ascensão ao paraíso que caracteriza a trajetória da mulher em busca de pureza por ter sido ferida pelo pecado do adultério em “*Fever 103°*” e a denúncia da incompletude e da imperfeição que marca o poema “*Thalidomide*”.

A partir de acontecimentos autobiográficos, Sylvia Plath constrói, portanto, uma poesia que fala, essencialmente, da problemática do questionamento característico das relações humanas, sejam elas familiares ou não, de amor, ódio, vingança, tristeza, esperança, saudade, admiração e revolta, entre outras. Em seus poemas, a autora confessa aspectos do seu universo de mulher, filha, esposa, mãe e poeta e revela, a partir dessas confissões, a visão das angústias e das imperfeições que permeiam as relações humanas. Essas angústias e

³² O conhecimento de Sylvia Plath em relação à dupla denominação do animal foi registrado por Judith Kroll na primeira edição de *Chapters in a Mythology*, datada de 1976, e retomado no prefácio da nova edição (KROLL, 2007, p. xvii). Essa relação entre a medusa e a figura da mãe já foi estudada, também, por S. G. Axelrod (1994) e por Susan Van Dyne, (1993). Axelrod discute em seu texto a relação entre a escrita plathiana e o canone literário feminino que a precedeu em paralelo com a relação entre a poeta e sua mãe biológica. Já Van Dyne trabalha com as escolhas lexicais de Sylvia Plath na figurativização da mãe como o monstro mitológico.

imperfeições referem-se tanto aos aspectos de sua vida pessoal quanto aos que marcam a história do período em que se desenvolveu a escrita da poeta, como destruição, morte em massa, perda ou fragmentação da identidade ou até mesmo pela identificação do ser humano com o nada, com o sentimento de reconhecer-se a si próprio como matéria inerte, ou seja, o reconhecimento do total vazio existencial.

Barbara Drake (1984, p. 42) afirma que “é a sua visão das imperfeições da vida que faz nascer, vigorosamente, a poesia de Sylvia Plath” e para a pesquisadora, “os poemas em *Ariel* nos dizem que a vida é um tipo de doença e que vivendo nós somos feridos até a morte”. Essas imperfeições aparecem em *Ariel* sob diversas máscaras, tais como abandono e morte, solidão, infidelidade conjugal, repulsa e até mesmo as imagens de destruição em massa, como as alusões a Hiroshima, Dachau, Auschwitz, e Belsen, por exemplo.

De acordo com Van Dyne (1993, p. 74), na poética de Plath

[...] certas imagens reaparecem como pólos magnéticos, atraindo significados culturais e interesse teórico: a mãe e a virgem, a jovem viçosa e a velha de aspecto desagradável, o monstro sexual e o cadáver angélico. Essas figuras circulam livremente não somente no imaginário cultural, mas também nas várias mutações ao longo dos poemas de *Ariel*.

Para Annette Lavers (1970, p. 103), a poética de Sylvia Plath é realizada por meio de um “reservatório de imagens culturais, reminiscências clássicas, referências a eventos históricos, alusões contemporâneas, numerosos símbolos e anedotas cristãs e conceitos filosóficos”, mas que “o assunto dos poemas é sempre uma experiência individual”. Por meio da utilização dessas imagens se dá, portanto, a criação da complexidade figurativo-imagética de *Ariel*, realizada a partir da explosiva fusão entre aspectos biográficos, tradição literária, história, mitologia e religião. O fator polêmico na poética de *Ariel* reside na intensidade com que explode essa forte relação entre a vida e a obra de Sylvia Plath, relação que segundo Ted Hughes (1970, p. 187), é o grande diferencial da poesia plathiana, pois “em Sylvia Plath, como em talvez poucos poetas, a natureza, o gênio poético e a individualidade ativa, eram os mesmos”. E justamente em virtude do gênio poético da autora, os episódios autobiográficos foram tão intensamente utilizados na criação de uma poesia ousada, que fala de coisas escondidas e doloridas e que faz dela ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua própria poesia.

Dessa forma, os poemas de *Ariel* podem ser considerados como constituintes de uma poética de inserção biográfica na qual Sylvia Plath realiza, com extrema consciência e minuciosidade, uma teia dialógica fecunda e às vezes ousada, que desfoca, subverte, e até mesmo dessacraliza o texto evocado, para no centro dessa teia fazer emergir o eu latente por

meio do qual fala a sua poesia. O discurso autobiográfico, em Sylvia Plath, é transformado, portanto, em componente do cenário onde pulsa uma voz feminina que, como veremos no próximo capítulo, faz do poema o palco onde ela se auto-aniquila e se reconstrói.

Sylvia Plath define o caráter autobiográfico de sua poesia nos seguintes termos:

Eu sou dependente do processo da escrita [...] O importante é a forma estética dada à minha experiência caótica, que é, como foi para James Joyce, minha religião, e tão necessária para mim... quanto a confissão e a absolvição para um católico na igreja (PLATH, 1975, p. 211).

Pode-se concluir, a partir dessa afirmação da poeta, que se a vida deve ser confessada é porque ela envolve um mal-estar, isto é, algo que precisa ser retificado, nesse caso pela própria poesia. A exemplo dessa retificação pela poesia, tomemos os versos finais do poema “*Thalidomide*”, comentado na primeira parte deste capítulo, cuja voz lírica ao comparar-se a um carpinteiro em busca de criar a sua arte, faz do poema o próprio espaço de reparação daquilo que precisa ser consertado. Assim como o católico confessa a sua vida na igreja e recebe em seguida a absolvição e a redenção, a vida que é confessada na poesia também pode ser absolvida e redimida no próprio poema, em sua forma estética. Assim, ao organizar o que a poeta chama de sua “experiência caótica”, o poema retifica o caos, o mal-estar e o fragmento, por meio da entrega que caracteriza a morte na cena, que será comentada a seguir, no terceiro capítulo.

3 POÉTICA DE MORTE

O emergir da voz lírica plathiana de dentro da complexa rede dialógica criada na poética de inserção biográfica de *Ariel* se dá por meio de uma imagética corporal que muitas vezes faz par com a figurativização da morte.

A relação entre corpo e morte, no entanto, vai além da caracterização temática, pois ela se dá na própria escritura, de modo que os poemas de *Ariel* podem ser vistos como constituintes de uma poética de morte, sendo que a morte que se dá pela escritura é a única possibilidade diante das outras mortes figurativizadas nos poemas.

3.1 A “corporeidade”³³ na poética plathiana

Os procedimentos dialógicos utilizados nos poemas plathianos, que retomam e incorporam a religião, a mitologia, a história e a tradição literária, em confluência com a inscrição biográfica, contribuem para a criação dos cenários discursivos nos quais se dá o drama multifacetado da voz lírica que os enuncia. Essa inserção é realizada muitas vezes por meio de uma imagética corporal na qual a *persona* poética emerge no centro figurativo dos poemas. Há na poesia plathiana uma constante recorrência a imagens do corpo humano, de sangue e ferimentos, o que nos permite considerar, em muitos poemas, a presença dessa voz como diretamente relacionada ao que é feito de seu corpo na cena poética. A recorrência a essas imagens está, por sua vez, associada à insistente e dialógica evocação do passado, seja ele autobiográfico ou cultural, pois ele compõe, como vimos no primeiro e no segundo capítulos, o cenário no qual a voz lírica se insere e diante do qual ela emerge.

Um bom exemplo da relação entre os procedimentos dialógicos da escrita plathiana e a corporeidade com a qual a voz lírica se insere no ato discursivo encontra-se em “*Cut*” (PLATH, 2004, p. 25-26)³⁴, poema enunciado por uma mulher que em seus afazeres domésticos corta acidentalmente a ponta de seu polegar.

³³ Termo usado por Ana Cecília Carvalho em *A poética do suicídio em Sylvia Plath* (CARVALHO, 2003, p. 190).

³⁴ “Corte” (PLATH, 2007, p. 65-68).

*CUT**for Susan O'Neill Roe*

*What a thrill –
My thumb instead of an onion.
The top quite gone
Except for a sort of a hinge*

*Of skin, 5
A flap like a hat,
Dead white.
Then that red plush.*

*Little pilgrim, 10
The Indian's axed your scalp.
Your turkey wattle
Carpet rolls*

*Straight from the heart.
I step on it,
Clutching my bottle 15
Of pink fizz.*

*A celebration, this is.
Out of a gap
A million soldiers run,
Redcoats, every one. 20*

*Whose side are they on?
O my
Homunculus, I am ill.
I have taken a pill to kill*

*The thin 25
Papery feeling.
Saboteur,
Kamikaze man –*

*The stain on your
Gauze Ku Klux Klan 30
Babushka
Darkens and tarnishes and when*

*The balled
Pulp of your heart
Confronts its small 35
Mill of silence*

*How you jump –
Trepanned veteran,
Dirty girl,
Thumb stump. 40*

Há, nesse poema, diversas referências históricas na caracterização do corte e do sangue que escorre dele, e essas referências constroem uma imagética que personifica o ferimento. Primeiramente, nos versos 9 e 10, ele é comparado a um peregrino escalpado, vítima do machado de um índio selvagem e mais adiante, nos versos 19 e 20, à imagem de soldados de jaquetas vermelhas. Essa comparação identifica o sangue não somente a um corpo humano, mas a um número considerável de homens que, por serem soldados, associam-se à virilidade, à força, assim como a guerras e a aspectos extremos como vitória e derrota, morte e vida. Tais aspectos são ainda retomados no verso 28, em que o corte é denominado *kamikase*. Nos versos 29 a 32, o polegar acidentado atinge o auge de sua personificação: coberto não com um curativo comum, mas com uma *babushka* de gaze *Ku Klux Klan*, ele é, mais uma vez, comparado a uma cabeça e tem, ainda, uma identidade marcante que envolve aspectos típicos de relações humanas, como raças, crenças, ideais e poder. Associado a aspectos de julgamentos entre bom e ruim, aceitável e não aceitável, o dedo polegar ganha, no poema, o caráter seletivo da *Ku Klux Klan*.

Esse processo de personificação do corte se dá em paralelo à dissipação da identidade da mulher. Esta parece tão deslumbrada pela visão do corte que até mesmo se perde na contemplação do sangue devido ao fascínio proporcionado pela visão. Completamente afetada pela sensação que o corte lhe causa, no verso 1, ela torna-se pequena diante dele. Merece destaque essa sensação descrita pelo vocábulo *thrill*, isto é, uma sensação forte e repentina de excitação e prazer³⁵, e também a localização do vocábulo logo no primeiro verso do poema, o que parece pré-estabelecer o fascínio da *persona* enunciativa diante do corte em seu dedo. Este passa a ter, então, proporções maiores que a da mulher e o jorro de sangue vindo do ferimento é celebrado luxuosamente, com direito a tapete vermelho e *champagne*, ilustrados nos versos de 11 a 16. Deslumbrada pela visão do corte, a mulher parece contemplar a possibilidade da morte que advém do jorro de sangue, pois a partir desse deslumbramento ocorre, no poema, a personificação do ferimento em consonância com a sua despersonificação. O dedo parece ter sido transformado em uma espécie de protagonista de um espetáculo narrado pela mulher.

Além disso, há no poema um contraste significativo entre a cor vermelha do sangue e a branca associada ao tecido subcutâneo do polegar acidentado, ao curativo ou ao “*papery feeling*” que a voz lírica procura atenuar tomando analgésico, versos 24-26. Tradicionalmente visto como cor símbolo da vida, o vermelho adquire, no poema, proximidade com a morte,

³⁵ “*thrill: a sudden strong feeling of excitement and pleasure.*” (LONGMAN..., 2003, p. 1730).

pois pode representar a vida se esvaindo pelo corte. De maneira semelhante, a cor branca pode ser um indicador de vida, pois é a fusão de todas as cores, e também pode ser relacionada à morte, uma vez que é a cor do nada e aparece no poema junto ao adjetivo *dead*, no verso 7, correspondente em língua portuguesa ao adjetivo morto. Em um nível intermediário aparece, ainda, o *rosé* do *champagne*, que não é nem branco e nem vermelho, mas uma fusão das duas cores. Assim, pode-se considerar o *champagne* como representante da celebração tanto da vida como da morte e o corte como figurativização da comunhão entre ambas.

A dedicatória à jovem Susan O’Neill Roe, que na época trabalhava para Sylvia Plath como babá, pode também estar relacionada à imagética de contraste entre vida e morte, pois a presença dela no poema pode ser a representação de uma fonte de vivacidade, isto é um reservatório de vida que se opõe ao jorro de sangue que sai do corte.

Retomando o aspecto de horror, violação de direitos humanos e repressão a que as imagens de guerra estão relacionados, a voz lírica maravilha-se com o jorro de sangue do corte de seu dedo, índice de uma vida que lateja e pulsa, mas também se esvai porque escorre como soldados em movimento de guerra. Assim, os elementos históricos são utilizados para expressar as complexas e ambíguas sensações da *persona* diante do ferimento aberto em sua pele.

Outro poema que bem exemplifica essa relação entre urgência corporal e evocação do passado é “*The Jailor*” (PLATH, 2004, p. 23-24)³⁶. Esse poema apresenta a figura de uma mulher que se encontra presa e vigiada por um carcereiro e, na prisão, revela as violações sofridas pelo seu corpo:

*I have been drugged and raped.
Seven hours knocked out of my right mind
Into a black sack
Where I relax, foetus or cat,
Lever of his wet dreams.*

*Something is gone.
My sleeping capsule, my red and blue zeppelin
Drops me from a terrible altitude.
Carapace smashed,
I spread to the beaks of birds.*

Ao revelar sua condição de prisioneira, ela diz ter sido drogada, violentada, posta como um feto ou um gato dentro de um saco escuro onde ficou inconsciente e, ainda, compara-se a um objeto que, caído de um zepelim, espalha-se no chão para servir de alimento

³⁶ “O carcereiro” (PLATH, 2007, p. 61-64).

aos pássaros. Aqui, a imagem da guerra é retomada na figura do zepelim, e por meio dessa imagem é ilustrada a destruição do corpo da mulher, a qual morre de diversas formas: *“I die with variety – / Hung, starved, burned, hooked”*.

De maneira semelhante, *“The Rabbit Catcher”* (PLATH, 2004, p. 7-8)³⁷ é enunciado também pela voz lírica de uma mulher acuada pela armadilha que ela sente como o mundo ao seu redor, com ventos e espinhos que ferem sua boca e sua voz, um mar que a cega com sua luz e flores extravagantes como tortura.

*It was a place of force –
The wind gagging my mouth with my own blown hair,
Tearing off my voice, and the sea
Blinding me with its lights, the lives of the dead
Unreeling in it, spreading like oil.*

*I tasted the malignity of the gorse,
Its black spikes,
The extreme unction of its yellow candle-flowers.
They had an efficiency, a great beauty,
And were extravagant, like torture.*

Nesse ambiente, só há um lugar onde se pode chegar: o nada, pois assim como os caminhos de um animal encurralado se estreitam para a armadilha que lhe foi preparada, os caminhos da *persona* do poema desembocam no vazio, no nada: *“The paths narrowed into the hollow / And the snares almost effaced themselves - / Zeros, shutting on nothing”*.

No poema *“Fever 103°”*, há também, como já foi visto no segundo capítulo, uma possível relação entre a presentificação do corpo da *persona* que o enuncia e a dor que o adultério lhe causa e que lhe faz renascer ao ascender ao paraíso. A imagética de fogo, marcante no poema do início ao fim, pode ser uma forma de representação da febre que lhe atinge e está possivelmente relacionada ao fim do amor associado ao adultério.

Assim como nesse poema, em *“Purdah”* (PLATH, 2004, p. 62-4)³⁸ dá-se também o emergir de uma voz lírica diante de uma situação de sofrimento, nesse caso, as imposições de um sistema de relações patriarcal que silencia a voz da mulher. Leonard Sanazaro (1984, p. 89) afirma, acerca desse poema:

Em *Purdah*, a *persona*, um membro de um harém, é aprisionada e desumanizada pelos véus de uma cortina projetada para a dominação das mulheres nas sociedades orientais. O véu não somente a separa do mundo, de uma maneira geral; ele também confina o indivíduo dinâmico e ativo e

³⁷ “O caçador de coelhos” (PLATH, 2007, p. 35-36).

³⁸ “Purdah” (PLATH, 2007, p. 133-167).

efetiva a divisão de sua personalidade. O ‘purdah’, enfim, é o sistema da dominação masculina, e o poema é o processo pelo qual a voz lírica emerge desse sistema.

Comparada a um espelho, “*I gleam like a mirror*”, ela ironicamente fala de sua aptidão para refletir o senhor do harém, que é também o seu senhor, a quem ela deve servir como uma escrava. Relegada à condição de subserviência ao senhor do harém, ela mantém sua boca e seus olhos sob um véu e afirma, ainda, a impossibilidade de se desvincular desse sistema de dominação:

*In among these silk
Screens, these rustling appurtenances.
I breathe, and the mouth*

*Veil stirs its curtain.
My eye
Veil is*

*A concatenation of rainbows.
I am his.
Even in his*

*Absence, I
Revolve in my
Sheath of impossibles*

Nos últimos versos do poema, no entanto, ela se compara a uma leoa e, munida da ferocidade característica do animal, ataca essa figura masculina: “*The lioness / The shriek in the bath / The cloak of holes*”. As referências a um grito na banheira e a uma burca furada provavelmente aludem à tragédia de Agamenon, morto pelas mãos de sua esposa Clitemnestra que, para se vingar do marido o apunhalou enquanto ele se banhava. Assim, a mulher que antes se definira como espelho de seu marido, pode então livrar-se dele por vias assassinas. Nesse caso, a morte do senhor do harém seria a única possibilidade de libertação para essa *persona*. Insatisfeita com a condição de escrava no harém, ela proclama a sua liberdade por meio da violência de que ela se utiliza para tirar de seu caminho o senhor que detém sobre ela o poder.

Em “*The Courage of Shutting Up*”, por sua vez, há a descrição de um ato cirúrgico em que o cirurgião, na verdade um tatuador “*A great surgeon, now a tatoois*”, encontra-se quieto, talvez por já ter visto muitas mortes, e não sabe o que deve fazer com a língua: “*Must it be cut out?*”. A língua, porém, é descrita como um objeto pendurado à parede junto a gravuras e cabeças de animais empalhados:

*No, the tongue, too, has been put by
Hung up in the library with the engravings of Rangoon
And the fox heads, the otter heads, the heads of dead rabbits.
It is a marvelous object –
The things it has pierced in its time!*

Enquanto a língua é pendurada entre as gravuras e as cabeças, provavelmente para ser inutilizada, vemos a imagem de olhos, comparados a espelhos dotados do poder de matar e falar “*But how about the eyes? / Mirrors can kill and talk*”. A associação entre a língua calada e os olhos que podem falar remete-nos à possibilidade de que mesmo a língua sendo inutilizada, os olhos são capazes de fazer aquilo que ela faria. Isso nos permite pressupor que a língua poderia ser uma arma usada para matar e que na ausência dela os olhos serviriam para desempenhar o seu papel. Se o sujeito cuja língua foi retirada parecia impossibilitado de exercer seu livre arbítrio, pois estava condenado a calar-se, ele pode, no entanto, falar e até mesmo matar por meio de seus olhos, que são os substitutos da língua.

Já no poema “*The Detective*”, vemos a descrição de um cenário no qual é apresentada a investigação de um crime que parece ser a morte de uma mulher:

*Did it come like an arrow, did it come like a knife?
Which of the poisons is it?
Which of the nerve-curlers, the convulsors? Did it electrify?
This is a case without a body.
The body does not come into it at all.*

*It is a case of vaporization.
The mouth first, its absence reported
The second year. It had been insatiable
And in punishment was hung out like brown fruit
To wrinkle and dry.*

*The breasts next.
These were harder, two white stones.
The milk came yellow, then blue and sweet as water.
There was no absence of lips, there were two children,
But their bones showed, and the moon smiled.*

A cena é descrita pela voz lírica como se ela mesma fosse o detetive que estivesse investigando o caso. Não há mortos no local e não há ninguém na casa, apenas o cheiro de polidor e os carpetes. Nada se sabe também sobre a arma do crime, se foi flecha, faca, veneno ou se a causa da morte foi outra. O corpo da mulher sofre um processo de arrefecimento, como uma flor que murcha e seca ou como uma fruta marrom desprovida de seu viço e de seu frescor. Esse arrefecimento se dá primeiramente pela boca e depois pelos seios e é seguido do

desaparecimento das madeiras, dos portões e, por fim, da casa inteira, como já foi mencionado no primeiro capítulo.

Vale mencionar também o poema “*Tulips*” (PLATH, 2004, p. 18-20)³⁹, enunciado por uma *persona* que se encontra em um quarto de hospital, rodeada de enfermeiras e intimidada pelas tulipas de um vermelho vibrante localizadas próximo à janela do quarto em contraste com o branco pacato e quieto do hospital. Segundo Susan Van Dyne (1993, p. 92-3), as tulipas “são significativamente mais corpóreas do que a própria *persona*: elas competem por respiração, espaço, e atenção”. Enquanto as tulipas ganham vida, a voz lírica descreve seu próprio esvaecer:

*I am nobody; I have nothing to do with explosions
I have given my name and my day-clothes up to the nurses
And my history to the anesthetist and my body to surgeons.*

[...]

*Nobody watched me before, now I am watched.
The tulips turn to me, and the window behind me
Where once a day the light slowly widens and slowly thins,
And I see myself, flat, ridiculous, a cut-paper shadow
Between the eye of the sun and the eyes of the tulips,
And I have no face, I have wanted to efface myself.
The vivid tulips eat my oxygen.*

Sentindo-se nula diante das enfermeiras, do anestesista e do cirurgião, ela define-se como uma mulher que se sente ridícula, estendida na cama ao ser observada pelas tulipas vívidas que lhe sugam a respiração. O fato de ter sua respiração sugada pelas tulipas implica, possivelmente, a morte dessa mulher. Dessa forma, ela é vítima tanto das flores que lhe roubam o oxigênio quanto da equipe médica que lhe cerca. Diante da vigília que lhe prestam, ela afirma não ter face, “*I have no face*” e revela, em seguida, seu iminente desejo de se auto-destruir “*I have wanted to efface myself*”. Ambas as afirmações encontram-se no mesmo verso, portanto o desejo de auto-destruição pode estar diretamente relacionado ao fato de que a voz lírica não tem face, isto é, não tem a sua identidade. Além disso, o seu nome também não lhe pertence mais, pois foi entregue às enfermeiras, assim como a sua história encontra-se adormecida e esquecida por ter sido anestesiada, e seu corpo, por fim, está também sob o poder de cirurgiões.

³⁹ “*Tulips*” (PLATH 2007, p. 53-56).

Nos *bee poems* encontramos também exemplos da presentificação do corpo da *persona* enunciativa. O primeiro deles, “*The Bee Meeting*”, apresenta uma mulher que se reúne a outras pessoas com a finalidade de fazer uma visita a uma colméia. Enquanto os demais participantes do encontro estão munidos de roupas especiais para se proteger das abelhas, ela revela estar usando um vestido sem mangas, “*In my sleeveless summery dress I have no protection / And they are all gloved and covered, why did nobody tell me*”. Sentindo-se desprotegida, ela diz estar nua tanto quanto um pescoço de galinha nu: “*I am nude as a chicken neck, does nobody love me?*”. Dessa forma, ela parece sentir-se até mesmo traída e não amada por aqueles aos quais ela se juntou para visitar a colméia e quando recebe os aparatos necessários, sente-se, então, parte do grupo: “*Now they are giving me a fashionable white straw Italian hat / And a black veil that molds to my face, they are making me one of them*” e parece refugiar-se do medo dentro das roupagens que lhe foram entregues. A mulher parece perdida, sem saber a razão do ritual que presencia e parece, ainda, estar paralisada por conta do medo, pois até mesmo compara-se a uma planta, enraizada, “*I cannot run, I am rooted, and the gorse hurts me*”. De acordo com Lynda Bundtzen (2001, p.158), “o poema termina sugerindo que ela se tornou uma vítima sacrificial que ninguém está certo do porquê ou de que”.

Já o segundo poema da seqüência, “*The Arrival of the Bee Box*”, é enunciado por uma voz lírica que, ao receber a caixa das abelhas pedida pelo correio, revela sua necessidade de estar próxima a ela: “*And I can’t keep away from it*”. Há uma relação sensorial entre essa voz lírica e a caixa, pois ela usa seus sentidos de visão, “*I put my eye to the grid*”, audição, “*I lay my ear to furious latin*” e tato “*Tomorrow I will be God, I will set them free*” para aproximar-se do objeto. Desprovida de aberturas, a caixa que serve de viveiro para as abelhas constitui um ambiente escuro que impossibilita enxergar o que há lá dentro e desse modo a voz lírica pode somente ouvir os ruídos das abelhas, ao qual ela chama de latim furioso. Caracterizado como um clamor, esse barulho a atormenta, talvez porque lhe comunique o possível desejo das abelhas em relação à liberdade. A abertura da gaiola, que, como já foi visto no primeiro capítulo, pode ser uma alusão à atitude de Próspero ao libertar Ariel, pode também fazer referência ao mito de Pandora. Dessa forma, a abertura da caixa poderia, portanto, causar sua própria morte devido à libertação dos insetos. Mesmo sabendo que isso constitui um ato perigoso, devido à consciência em relação à possibilidade do ataque das abelhas, ela afirma que no dia seguinte abrirá a caixa, pois espera que as abelhas não percebam a sua existência ou que simplesmente a ignorem:

*They might ignore me immediately
In my moon suit and funeral veil.
I am no source of honey
So why should they turn on me?*

Em “*Stings*”⁴⁰, a voz lírica é de uma mulher que parece estar em um ambiente doméstico ao qual ela diz ter decorado com amor “*With excessive love I enameled it / Thinking ‘Sweetness, sweetness’*”. Sentindo-se nula diante de seus afazeres domésticos, ela compara sua casa a uma colméia e questiona sua própria posição dentro da casa ao indagar se nesse ambiente há ou não uma rainha:

*Is there any queen at all in it
If there is, she is old,
Her wings torn shawls, her long body
Rubbed of its plush –
Poor and bare and unqueenly and even shameful.*

No entanto, ela afirma não ser uma escrava como as operárias que desempenham mecanicamente o seu trabalho dentro da colméia e diz, ainda, ter o controle sobre sua casa, à qual ela compara a uma máquina de produzir mel:

*I stand in a column

Of winged, unmiraculous women,
Honey-drudgers.
I am no drudge
Though for years I have eaten dust
And dried plates with my dense hair.

And seen my strangeness evaporate,
Blue dew from dangerous skin.
Will they hate me,
These women who only scurry,
Whose news is the open cherry, the open clover?

It is almost over.
I am in control.
Here is my honey-machine,
It will work without thinking,
Opening, in spring, like an industrious virgin*

Enquanto a máquina trabalha mecanicamente, sem pensar, ela afirma a necessidade de recuperar sua personalidade: “*I / have a self to recover, a queen*” e faz-se protagonista de um

⁴⁰ “Ferroadas” (PLATH, 2007, p. 173-176).

vôo semelhante ao vôo triunfal da abelha rainha: “*Now she is flying. / More terrible than she ever was*”. Dessa forma, ela faz reviver seu corpo velho e cansado.

O processo metafórico que aproxima colméia e casa se dá também em “*Wintering*”⁴¹, poema enunciado por uma voz lírica que parece estar confinada ao espaço doméstico e relegada à inércia por conta do frio predominante na atmosfera de inverno, para o qual ela tem, armazenado, seu estoque de mel:

*This is the easy time, there is nothing doing
I have whirled the midwife’s extractor,
I have my honey,
Six jars of it*

Há no poema uma ironia à idéia de que o inverno é um tempo para as mulheres, pois assim como as abelhas trabalham dentro da colméia, sem a ajuda dos machos, a mulher é descrita como solitária, ao pé de um berço, a tricotar, tola demais para pensar:

*The bees are all women,
Maids and the long royal lady.
They have got rid of the men,*

*The blunt, clumsy stumblers, the boors.
Winter is for women –
The woman, still at her knitting,
At the cradle of Spanish walnut,
Her body a bulb in the cold and too dumb to think.*

Comparado a um bulbo ao frio, o corpo da mulher traz, talvez, a idéia de que ela pode ser iluminada por uma luz diante da escuridão do inverno, uma esperança de fim da inércia desse ambiente. Essa esperança pode ser confirmada pelo uso do vocábulo *still*, utilizado na descrição do ato de tricotar, que pode ser usado, em língua inglesa, como adjetivo correspondente a calmo, tranquilo, pacífico, e também como a conjunção temporal ainda. Se interpretado como conjunção temporal, o vocábulo confere ao ato de tricotar o caráter de algo que se estende ao longo do tempo, de maneira até mesmo indesejada, e está prestes a acabar. A idéia de esperança aparece também no verso final do poema, “*The bees are flying. They taste the spring*”, na caracterização do vôo das abelhas, que anuncia a chegada da primavera e o fim, portanto, do inverno.

⁴¹ “Hibernando” (PLATH, 2007, p. 177-179).

A poética plathiana é caracterizada, portanto, pela construção de diversos cenários nos quais a voz lírica se insere e, de corpo presente, problematiza questões como dominação, morte, aprisionamento, adultério, desamor, entre outros. Susan Van Dyne (1983, p. 60) afirma que em muitos poemas “há uma ligação persistente entre clausura, ciladas e fúria envolvendo a mulher, e num outro pólo, libertação, expressão e morte”. Ela nos chama a atenção, ainda, para o fato de que muitos dos poemas de *Ariel* são enunciados por um sujeito que renasce no poema e protagoniza uma espécie de “performance que pede a atenção de um observador masculino” (VAN DYNE, 1983, p. 60). Para ela, esses poemas fazem, portanto, uma releitura da mulher, pois neles a imagem da mulher sempre triunfa sobre o universo masculino.

A corporeidade dessa poética é ressaltada por Ana Cecília Carvalho, que aponta para o fato de que os poemas da coletânea foram escritos para serem lidos em voz alta. Herança de Whitman e de Ginsberg, a vocalidade que caracteriza a poética de Sylvia Plath, segundo a pesquisadora, resalta ainda mais a inserção do corpo e da voz da *persona* enunciativa dos poemas de Plath. Na figuração da corporeidade e da vocalidade dessa *persona* reside então, o caráter inovador da poética de Sylvia Plath, pois em seus textos ela retoma mitologia, religião, história e tradição literária para problematizar questões particulares à voz que os enuncia. Neles, essa problematização traz à tona, ainda, uma espécie de releitura da visão tradicional da mulher. Enquanto nos discursos retomados por ela, sejam eles religiosos, mitológicos, históricos ou literários, a mulher é vista do ponto de vista do homem, na escrita plathiana a voz enunciativa dos poemas, caracteristicamente feminina, incorpora, ironiza, e subverte esses discursos por meio de encenações protagonizadas por sua inserção corporal.

3.2 O corpo e o ato de morrer

A corporeidade característica da trajetória da *persona* enunciativa dos poemas de *Ariel* faz parte de um campo imagético que se encontra, em diversas ocasiões, em confluência com a figurativização da “morte-em-vida”⁴² (KROLL, 2007, p.13). Essa figurativização de morte aparece nos poemas sob diversas roupagens, tais como a da infertilidade feminina em “*Barren Woman*”, da mutilação em “*Thalidomide*” e “*The Courage of Shutting Up*” e da relação da voz lírica com a mãe de olhos petrificadores em “*Medusa*”, o pai nazista em

⁴² “*death-in-life*”, termo utilizado por Judith Kroll para tratar da morte existencial que acomete a voz lírica dos poemas plathianos. (KROLL, 2007, p. 13).

“Daddy” e o senhor do harém em “Purdah”. A morte aparece também sob a máscara do adultério em “Fever 103” e “The Other”, a da clausura em “The Jailor”, “The Rabbit Catcher”, “Stings” e “Wintering”, a do apagamento identitário em “The Detective” e “Tulips” e a do medo em “The Bee Meeting” e “The Arrival of the Bee Box”.

Em outros poemas a figurativização da morte adquire, ainda, um aspecto diferente daquele acima mencionado, pois ela deixa de ser representada como morte-em-vida e é transformada em uma espécie de pólo magnético que atrai e fascina a *persona* dos poemas, como em “Cut”, por exemplo, já comentado na primeira parte deste capítulo, “Stopped Dead”, mencionado na página 36 e “Berck-Plage” (PLATH, 2004, p. 66-68)⁴³. Esse último é enunciado por uma voz lírica que descreve o funeral de um homem. Suas impressões diante dessa cena revelam seus confusos sentimentos diante do acontecimento da morte. Isso porque há na sua descrição a idéia de que de nada adianta choro ou lamentação, visto que o fenômeno da morte é uma certeza infalível e impiedosa, “*On a striped mattress in one room / an old man is vanishing. / There is no help in his weeping face*”. Em um certo momento pode-se até pensar que ela zomba da condição do homem morto, cuja face é descrita como semelhante a um bolo de noiva decorado “*A wedding-cake face in a paper frill*”. A comparação da face com o bolo de noiva, no entanto, nos faz considerar o caráter de rito de passagem possivelmente relacionado à morte, pois assim como o casamento representa a transformação da vida daqueles que se unem, a morte representa a passagem da vida terrena àquilo que nos é desconhecido. A morte, então, parece deslumbrar a *persona* que enuncia o poema e ao mesmo tempo despertar-lhe um misto de admiração e horror, pois ao descrever a face do defunto ela revela suas impressões de que ele parece superior e belo, assim como um santo:

How superior he is now.

*It is like possessing a saint.
[...]*

This is what it is to be complete. It is horrible.

Dividido em sete partes compostas de uma página cada, talvez em alusão à criação do mundo, ocorrida em sete dias de acordo com o livro do Gênesis, “Berck-Plage” é o poema mais longo da coletânea e ilustra o misto de sensações que acomete a voz lírica diante dos mistérios da morte.

⁴³ “Praia de Berck”? (PLATH, 2007, p. 111-122)

Além dessas figurativizações da morte-em-vida e do fascínio diante dos mistérios da morte, há também em *Ariel* a questão da busca da *persona* enunciadora pela morte ou o seu desejo de morrer. É o que acontece, por exemplo, em “*A Birthday Present*” (PLATH, 2004, p. 66-68)⁴⁴, enunciado por uma voz lírica que afirma ter tentado o suicídio e diz também que teria morrido feliz de qualquer maneira e que só está viva por acaso: “*After all, I am alive only by accident. / I would have killed myself that time any possible way*”.

Outro poema que bem exemplifica o desejo de morte da voz lírica é “*Ariel*”⁴⁵, enunciado por uma mulher suicida, uma godiva, que descreve a sua própria morte como um ato teatral que lhe permite afirmar-se como senhora das próprias ações.

ARIEL

*Stasis in darkness.
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances.*

*God's lioness,
How one we grow, 5
Pivot of heels and knees! – The furrow*

*Splits and passes, sister to
The brown arc
Of the neck I cannot catch,*

*Nigger-eye 10
Berries cast dark
Hooks –*

*Black sweet mouthfuls,
Shadows. 15
Something else*

*Hauls me through air –
Thighs, hair;
Flakes from my heels.*

*White 20
Godiva, I unpeel –
Dead hands, dead stringencies.*

*And now I
Foam to wheat, a glitter of seas.
The child's cry*

*Melts in the wall. 25
And I*

⁴⁴ “Um presente de aniversário” (PLATH, 2007, p. 139-144).

⁴⁵ “Ariel” (PLATH, 2007, p. 81-84).

Am the arrow,

*The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red*

30

Eye, the cauldron of morning.

A imagem inicial, descrita nos versos 1 a 3, de uma escuridão em que tudo está estático, precedida de um fluir azul sem substância constrói uma atmosfera mística na qual se vê um altar, “*tor*” e um animal que provavelmente seria usado em sacrifício de Deus, “*God’s lioness*”. Ao identificar-se ao animal, nos versos 4 a 6, a mulher prenuncia, portanto, que a sua morte ocorrerá no poema. A partir de então ela começa a descrever o que parece ser a sua própria desintegração corporal, pois há ganchos, no verso 12, sangue e sombras, nos versos 13 e 14, e ela ainda é lançada ao ar, nos versos 15 e 16, de modo que suas pernas, seus calcanhares, cabelos e mãos são, um por um, desintegrados de seu corpo, o que pode ser visto nos versos 17, 18 e 21 .

Esse processo de desintegração, que culmina com a metáfora por meio da qual a mulher se compara a uma matéria que se derrete e escorre pelo muro, nos versos 22 a 25, é no entanto, algo que ela quis para si, pois ela mesma despojou-se de seus membros, no verso 20, para transformar-se não na leoa sacrificial, mas na flecha, no orvalho que voa suicida, conforme podemos ver nos versos 26 a 29.

A expressão “*cauldron of morning*”, que figurativiza o lugar para onde se atira a mulher, pode ser considerada uma alusão às chamas referidas no texto do profeta Isaías na descrição da lareira divina, como foi descrito na página 26. A morte da mulher, no entanto, é voluntária, pois não é pela vontade onipotente de Deus que ela é imolada, mas por decisão propriamente sua. Seu ato suicida está, ainda, relacionado à imagem da água, “*glitter of seas*”, o que pode ser uma retomada da idéia de morte e transformação pela água figurativizada por Shakespeare em *A Tempestade*. Outra idéia que parece ser retomada nesse poema é a da obediência, questão marcante na descrição da mulher nas narrativas da tradição épica, como em Milton, e que aparece, aqui, de maneira completamente subversiva, pois a mulher do poema plathiano recusa-se a obedecer à morte imposta. Pelo contrário, ela busca a sua própria morte ao voar suicida de encontro ao caldeirão da manhã, talvez um indício da esperança que nasce com o sol representado pela imagem do olho vermelho, possível metáfora do sol, o caldeirão da manhã, como nos dizem os versos 30-31.

Leonard Sanazaro (1984, p. 95) afirma que a transfiguração da voz lírica desse poema é responsável pela criação de uma nova identidade, principalmente se considerarmos o seu vôo suicida em direção ao caldeirão da manhã, pois “na conclusão do poema, o dia começou – a passagem da noite para a luz do dia completou-se. Para a *persona*, a passagem é a metamorfose da consciência”. Essa metamorfose da consciência pode estar associada à fusão entre a mulher e o animal, provável alusão ao ato religioso cristão pelo qual Deus Pai e Deus Filho são unidos em um só corpo e um só espírito. A imagem da comunhão entre a mulher e a leoa pode ser uma forma irônica de dizer não à vida eterna relacionada àquele ato, pois logo após unir-se ao animal ela protagoniza a desintegração corporal por meio da qual realiza o suicídio figurativizado nos últimos versos. Afirmando a sua opção pela morte diante da eternidade associada à comunhão, ela recusa-se, portanto, a seguir os pressupostos do discurso patriarcal religioso. O poema constitui, portanto, uma síntese de idéias que são retomadas dos textos predecessores e que são a paisagem diante da qual a mulher, recusando-se a servir como mártir e vítima do altar divino, afirma sua própria morte diante do vazio e da escuridão para que, purificada pela água, possa renascer como o sol da manhã.

A exemplo de “*Ariel*”, “*Lady Lazarus*” (PLATH, 2004, p. 14-17)⁴⁶ é também enunciado por uma voz lírica feminina que põe seu corpo em cena no poema e protagoniza um intrigante espetáculo de vida e morte. No entanto, a mulher em “*Lady Lazarus*” dramatiza a sua própria morte e diz ser uma fênix que tem o terrível dom de renascer das cinzas.

LADY LAZARUS

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

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

5

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

*Peel off the napkin
O my enemy.
Do I terrify? –*

10

The nose, the eye pits, the full set of teeth?

⁴⁶ “*Lady Lazarus*” (PLATH, 2007, p. 45-52).

*The sour breath
Will vanish in a day.* 15

*Soon, soon the flesh
The grave cave ate will be
At home on me*

*And I a smiling woman.
I am only thirty.* 20
And like the cat I have nine times to die.

*This is Number Three.
What a trash
To annihilate each decade.*

What a million filaments. 25
*The peanut-crunching crowd
Shoves in to see*

*Them unwrap me hand and foot –
The big strip tease.* 30
Gentlemen, ladies

*These are my hands
My knees.
I may be skin and bone,*

*Nevertheless, I am the same, identical woman.
The first time it happened I was ten.* 35
It was an accident.

*The second time I meant
To last it out and not come back at all.
I rocked shut*

As a seashell. 40
*They had to call and call
And pick the worms off me like sticky pearls.*

*Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.* 45

*I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.*

*It's easy enough to do it in a cell.
It's easy enough to do it and stay put* 50
It's the theatrical

*Comeback in broad day
To the same place, the same face, the same brute
Amused shout:*

'A miracle!' 55
That knocks me out.
There is a charge

For the eyeing of my scars, there is a charge
For the hearing of my heart –
It really goes. 60

And there is a charge, a very large charge
For a word or a touch
Or a bit of blood

Or a piece of my hair or my clothes.
So, so, Herr Doktor. 65
So, Herr Enemy.

I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby

That melts to a shriek. 70
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great concern.

Ash, ash –
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there – 75

A cake of soap,
A wedding ring,
A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer
Beware 80
Beware.

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

A imagem da fênix nos versos 82 e 83 parece ser um paralelo à idéia expressa nos versos 33 e 34, nos quais a mulher diz que mesmo reduzida à pele e osso ela continua sendo a mesma e idêntica mulher. Essa idéia predomina também nos versos 12 a 18, nos quais a mulher apresenta-se como uma figura cadavérica diante de um sujeito “*you*” e ironicamente diz a ele que se sua imagem o assusta, essa situação será diferente em breve, pois ela diz que seu hálito azedo desaparecerá e logo ela estará de volta em seu lar, sob a mesma carne carcomida pela caverna e, ainda, sorridente, como está dito no verso 19.

Segundo Van Dyne (1993, p. 57), “Lazarus, como um cadáver ambulante, representa a metáfora masculina da mulher como um monstro e é, dessa forma, uma máscara que ela

usaria satisfatoriamente com o intuito de aterrorizar”. Marcada pelo dom de renascer, a mulher parece descontente com sua volta ao lar e descreve esse regresso, nos versos 26 a 32, como um espetáculo ao qual ela ironicamente convida os espectadores para assistir, dizendo a eles que não se trata de um show gratuito, mas ao contrário, há um preço para que eles vejam seu corpo. O caráter teatral da volta ao lar é ainda mencionado nos versos 51 e 52. Talvez essa ironia seja reveladora de que a mulher não quer mais a mesmice de seu mundo, isto é, a semi-morte à qual ela deve se submeter em seu lar, idéia expressa também no verso 49. A insatisfação com o regresso à mesmice é figurativizada também pela repetição sonora e monótona utilizada para caracterizar o retorno da mulher: “*the flesh / The grave cave ate / will be at home on me*” e “*Comeback in broad day / To the same place, the same face, the same brute / Amused shout*”⁴⁷. Sua morte seria, então, a única maneira de fugir dessa semi-morte. Sendo como a fênix, no entanto, ela não pode morrer e para reforçar a ironia usada na descrição de seu retorno, ela diz, nos versos 55 e 56, que voltar à vida é um milagre que lhe faz mal.

O título do poema, assim como a alusão ao milagre no verso 55, ao ato de desenfaixar o corpo, verso 28, e à caverna onde se dá o sepultamento permitem a comparação entre a trajetória da mulher e o milagre da ressurreição de Lázaro, operado por Jesus Cristo. Apropriando-se do episódio bíblico, ela deixa claro que não quer ser como Lázaro, pois o milagre não lhe é bem vindo e, além disso, ela não vai aceitar imposições de Deus nem de Lúcifer, como pode ser visto nos versos 79-81, pois ela refere-se ao criador de maneira irônica ao dizer, nos versos 67-72, que é sua obra valiosa, seu puro bebê de ouro que não subestima sua grande consideração.

O milagre da ressurreição não somente traz a senhora Lázaro de volta ao que ela não quer, mas é, ainda, ritmado pelos passos de seu andar “*walking miracle*”. Dessa forma, sua volta ao lar parece mecânica, tal qual o movimento de andar. Por outro lado, se há um ritmo na ressurreição, há também na busca da senhora Lázaro pela morte: nos versos 34 e 35, ela afirma que mesmo reduzida a nada mais que pele e osso, imagem que lembra a descrição de um cadáver, ela continua a mesma mulher, idêntica e disso pode-se concluir, então, que ela não vai desistir de buscar a morte. Além disso, o ritmo da trajetória de morte e de ressurreição da voz lírica é paralelo à frequência com que o som do pronome pessoal “*I*” é repetido no poema, talvez para fazer marcante a presença dessa *persona* diante daquilo que lhe é imposto e que ela não quer para si.

⁴⁷ Grifos nossos.

Além de retomar aspectos da religião cristã, o poema também ilustra o posicionamento dessa mulher por meio da referência à relação entre judeus e nazistas. A identificação de partes do corpo da mulher a objetos relacionados ao universo judaico, nos versos 4 a 9, aproxima o horror das imposições do nazismo àquelas que ela sofre, nula por não ter feições e inerte, como um peso de papel, por nada poder fazer a respeito de seu dom de renascer. Dessa forma, ela parece apropriar-se da idéia de perseguição associada aos judeus na II Guerra, pois eles foram durante muito tempo impelidos a não assumir publicamente sua identidade e, muitas vezes, condenados à fuga, sob a pena de serem capturados, escravizados e mortos nos campos de concentração do regime nazista. Assim, ela apresenta-se como uma vítima das entidades divinas e nazistas e procura afirmar-se diante delas em sua própria tentativa de morrer por si só, no exercício de seu livre arbítrio.

Pode haver também alusão ao nazismo no uso do vocábulo *Doktor*, correspondente em alemão a *doctor* em língua inglesa. Usado no verso 25, o termo pode ser uma referência a Joseph Mengele, o médico alemão que utilizava os corpos das vítimas do nazismo para fazer experimentos. É com uma ironia sagaz que ela usa o pronome de tratamento alemão *Herr*, associado à polidez e ao respeito, para dirigir-se tanto ao *Doktor* quanto a Deus e Lúcifer e ainda a um inimigo, todos grafados com letras maiúsculas, aos quais ela anuncia, nos versos 80-4, para tomar cuidado, pois renascendo das cinzas como a fênix, ela pode transformar-se em uma esfinge que devora homens.

Segundo Alan Sinfield (1989, p. 224), o poema “*Lady Lazarus*” nos diz que “as mulheres e os judeus têm sido vítimas da violência institucionalizada na civilização ocidental”. Para ele, o ato de apropriar-se da agressividade e da violência que são tradicionalmente relacionadas à figura masculina permite, então, à mulher enunciadora do poema devorar o inimigo que a sufoca, exterminando, assim, a repressão e o domínio contra os quais ela se rebela e dos quais busca se libertar por meio de sua morte. Assim sendo, a senhora Lázaro toma para si o poder e o absolutismo que eram de seus inimigos, e assume, então, as rédeas de seu próprio destino: ela triunfa sobre seus inimigos e, dessa forma, iguala-se a eles por meio da devoração, um ato que implica violentar o corpo do outro, para poder pôr um fim ao legado deles. Isso porque o ato de ingerir, devorar a carne do outro implica voracidade e busca de vociferação: quem fala mais alto ou, até mesmo, quem é mais poderoso. Engolir o outro significa apropriar-se dele por meio da boca, da goela e da língua que são os lugares por onde se dão a ingestão e também a fala, ou seja, onde nasce a voz. Para Judith Kroll (2007, p.124), “a ameaça de que ela comerá homens como ar sugere que embora

Lady Lazarus tenha previamente passado por mortes e renascimentos, ela nunca, em sua veemente ressurreição, consumiu seus opressores masculinos, como dessa vez o fará”.

Acerca da voz lírica do poema, Barbara Hardy (1985, p. 74) afirma:

Em “Lady Lazarus”, a *persona* é cindida, e perturbada. Essa cisão permite ao poema despir o pessoal, personificar e generalizar o dom do suicídio, que é uma habilidade, um show, algo para ser assistido. O poema parece admitir o exibicionismo do suicídio (e poesia de morte?) assim como o voyeurismo dos espectadores (e leitores?). Ele é também uma ressurreição que é suja, e tem cheiro de morte, imagem que permite a ela horrorizar-nos, reclamar por ser ressuscitada, atacar Deus e confundir-lo com um médico, qualquer médico (falando sobre o suicídio) e um *Doktor* em um campo de concentração, que faz experiências com a vida e a morte. Essa imagem transita de Herr Doktor a Herr Inimigo e a milagreiros, cientistas, o torturador que pode ser um cientista, a Cristo, Herr Deus, e Herr Lúcifer (os dois últimos, afinal, colaboraram em experimentos com Adão, Eva e Jó). Eles remexem e farejam as cinzas, causando a derradeira indignação que força a ameaça final: “Eu como homens como ar”, uma ameaça que pode ser feita compreensivelmente por vítimas martirizadas (ela tem cabelo vermelho, é judia), pela fênix, pelo fogo, por mulheres.

Pode-se supor que em sua busca pela morte e na tentativa de afirmar-se diante de seus inimigos, a mulher enunciadora do poema realiza o que Maurice Blanchot denomina “aliança com a morte visível para excluir a invisível” (1987, p. 104), matando, por assim dizer, a morte cotidiana e contínua à qual ela é relegada no lar. Segundo Blanchot (1987, p. 125), a busca pessoal pela morte está relacionada à angústia da morte no anonimato:

A angústia da morte anônima, a angústia do ‘Morre-se’ e a esperança do ‘Eu morro’ onde o individualismo se entrincheira, convidam-nos primeiro a querer dar *seu* nome e *seu* rosto ao instante de morrer: não quer morrer como uma mosca, na tolice e na nulidade zumbidoras; quer ter sua morte e ser chamado, ser saudado por essa morte única.

Assim pode ser entendida a trajetória da irônica mulher sorridente em “*Lady Lazarus*”: ela quer uma morte que seja sua, pessoal, única e inconfundível e não imposta pela onipotência de Deus, de Lúcifer ou do *Doktor*. Ela não quer ser como Lázaros, cujo corpo serviu de intermediador do milagre que consagrou Jesus Cristo; ao contrário, ela quer ser senhora de sua própria morte, a senhora Lázaros. Ela deseja uma morte que seja uma arte por ela mesma criada e por isso desafia o discurso religioso que pune o suicida enviando-o ao inferno, como nos versos 43-48; ela quer uma morte que seja real, para a qual afirma ter uma vocação. Desse modo, a morte pode ser para ela uma possibilidade de superação da morte existencial e uma possibilidade de alcançar a sua autonomia de poder morrer. Por isso a morte

é para ela o objeto de seu desejo compulsivo, a sua companheira, aquilo que lhe faz bem e, ao mesmo tempo, que ela sabe fazer bem.

Retomando a religião ocidental nas figuras de Lázaro, Deus e Lúcifer, bem como a história do século XX representada pelo nazismo, as figuras mitológicas da fênix e da esfinge e fatos autobiográficos, o texto plathiano põe em evidência a questão do corpo da mulher como ponto central para o posicionamento dela diante da morte em vida, figurativizada em sua volta ao lar, que lhe é imposta pelo seu terrível dom de renascer. O poema é estigmatizado pelo advento e pela busca da morte, desde o primeiro ao verso final, e perpassado por imagens que aludem aos horrores da segunda guerra mundial e do Nazismo, bem como à ressurreição da personagem bíblica Lázaro e ao ressurgir da Fênix. Essas imagens trazem à tona o mesmo princípio segundo o qual morrer significa estar prestes a iniciar uma nova caminhada rumo ao renascimento. No entanto, as alusões às duas imagens de renascimento, de Lázaro e da fênix, são feitas, no poema, de uma maneira extremamente individual que revela, mais uma vez, a posição crítica da voz lírica em relação à dicotomia entre o dominante e o dominado, pois para ela a trajetória do personagem bíblico e a do pássaro mitológico ilustram, ambas, o impedimento de morrer no exercício do livre arbítrio.

Essa morte figurativizada em “*A Birthday Present*”, “*Ariel*” e “*Lady Lazarus*” é, na verdade, a representação de uma morte autêntica que se dá pelo corpo em cena. Nesses poemas, a morte pode ser vista como um espetáculo corporal que está intimamente relacionado com o processo da escritura, como será visto na terceira parte deste capítulo.

Para Judith Kroll, nos poemas de *Ariel* há um embate entre o ser verdadeiro e o falso, que envolve os aspectos de dominação, morte e renascimento. Além disso, Kroll (2007, p. 12) afirma que “direta ou indiretamente, o drama no qual o ser verdadeiro e o ser falso combatem por dominação é expresso pelo ambíguo processo de morte e renascimento”. A pesquisadora aponta também para a existência de uma musa, uma “Deusa Branca”⁴⁸, que pode ser uma representação da morte e muitas vezes encontra-se, na poética plathiana, mascarada sob as imagens da lua que, imponente no céu, preside a cena poética, ou outros elementos caracterizados pela cor branca. A menção à lua é feita em poemas como “*The Other*”, “*The Moon and the Yew Tree*”, “*The Rival*”, “*The Other*” e “*Barren Woman*”. Já a alusão a outros elementos caracterizados pela cor branca se dá, por exemplo, em “*Cut*”, onde o branco está

⁴⁸ Para Judith Kroll, há uma Deusa Branca da poesia plathiana que retoma muitos aspectos da mitologia em *The White Goddess*, de Robert Graves. Ela afirma que provavelmente tinha muito significado para Plath a visão de Graves de que todos os aspectos do mito da Deusa Branca revelam uma conexão com a poesia, e também de que a poesia era originalmente e idealmente uma forma de adorar a Deusa em uma ou outra de suas formas. (KROLL, 2007, p. 56).

associado à morte e contrasta com o vermelho do sangue que é vida, e em “*Ariel*”, cuja *persona* enunciadora se autodenomina godiva branca. A alusão à lua, segundo Kroll (2007, p. 52-53), está associada a um “ciclo de vida, morte e renascimento do qual a Deusa é um símbolo concreto e cumulativo”.

Em seus *Estudos sobre a poesia*, Casais Monteiro (1965, p. 34) comenta, acerca da produção poética da segunda metade do século XX, que “a experiência do poeta é apenas a de que mataram a alma, e sobre ela só pode escrever cantos funerários”. Na mesma página, Monteiro afirma ainda que o parentesco com a morte é marcante na poesia contemporânea, “desde o célebre *The Waste Land* de T. S. Eliot”. Herdeira às avessas de Eliot no panorama da literatura norte-americana, a obra poética de Sylvia Plath é um grande exemplo dessa experiência com a morte, não só pela abundância de imagens e alusões à morte, mas também e fundamentalmente por esta ser o ponto a partir do qual se dá a presentificação do sujeito na escrita.

3.3 Escritura: o poema como palco da morte

Como já foi visto anteriormente, os poemas de *Ariel* são extremamente ricos em alusões autobiográficas, literárias, históricas, mitológicas e religiosas que, juntas, constroem o cenário onde se dá a problemática da voz lírica diante da morte-em-vida. Segundo Lavers (1970, p. 107), “de maneira geral, podemos dizer que a dialética de vida e morte é a única substância dos poemas” em *Ariel*. Tal relação entre a vida e a morte perpassa todos os poemas da coletânea, pois neles a *persona* enunciadora revela os seus desconfortos diante da morte-em-vida, como se o poema fosse o palco onde se dá a encenação de seu drama, o que cria um intrigante parentesco entre escritura e morte.

A relação que aproxima poema e morte, porém, tem raízes mais profundas e pode até ser considerada como uma relação inerente ao processo de escritura. Segundo Maurice Blanchot (BLANCHOT, 1987, p. 141), o poema em si constitui o espaço da morte, isto é, um espaço:

[...] onde tudo retorna ao ser profundo, onde existe passagem infinita entre dois domínios, onde tudo morre, mas onde a morte é a sábia companheira da vida, onde o pavor é êxtase, onde a celebração se lamenta e a lamentação glorifica, o próprio espaço [...] da incessante metamorfose, [...] o espaço

órfico ao qual o poeta, sem dúvida, não tem acesso, onde só pode penetrar para desaparecer.

Assim, a infinitude do poema deve-se à sua relação com a morte, pois as palavras realizam a morte de seu uso habitual ao serem dispostas no poema, ou seja, elas não são mais o que eram antes de serem transformadas em poema. Essa transfiguração se dá porque o espaço interior do poema traduz o que ele contém, faz as coisas passarem de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para uma totalmente interior, que só existe no próprio poema. Para Blanchot (1987, p. 151), o poema é feito de “coisas intatas” [sic], isto é, “quando não são entregues ao uso, à usura de seu emprego no mundo”. Em outras palavras, ele diz, na mesma página, que em seu emprego no mundo as coisas são segundo um determinado valor, em que umas valem mais que as outras e que a arte ignora emprego de valores, pois ela “interessa-se pelas realidades segundo o desinteresse absoluto, essa distância infinita que é a morte”.

Além disso, a morte também caracteriza, para Blanchot, a relação do próprio poeta com seu texto, uma vez que ao entrar no texto ele está, automaticamente, anunciando o seu desaparecimento. O autor afirma que é impossível pensarmos em escritura se não por via da morte, pois o escritor é “aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte” (BLANCHOT, 1987, p. 90). Para ele, “não se pode escrever se não se estiver apto a morrer contente” (1987, p. 89), o que já foi mencionado na segunda parte do capítulo anterior. Dessa forma, pode-se considerar que em Sylvia Plath, a escrita poética abre a possibilidade de uma morte contente, pois a morte é uma ferramenta da qual a poeta se utiliza para realizar o auto-sacrifício característico da escritura de seus poemas.

Partindo das considerações de Blanchot, pode-se dizer que há esse movimento da morte contente na escrita autobiográfica de Sylvia Plath, uma vez que há o auto-sacrifício da poeta em prol do processo de escritura. Mas o diferencial da poética da autora é que esse movimento da morte contente caracteriza também a trajetória da *persona* criada por ela para enunciar seus poemas. Isso porque os poemas de *Ariel* são transformados, como já foi visto anteriormente, em cenário onde se dá a dramatização de morte e vida da voz lírica que os enuncia, isto é, eles são o espaço da possibilidade, o espaço ao qual essa voz se entrega para fugir da morte-em-vida que lhe fere. O auto-sacrifício que caracteriza a poética plathiana é, portanto, o meio pelo qual a poeta cria a voz de seus poemas e também o meio pelo qual essa voz se posiciona no discurso diante de sua morte existencial.

A caracterização do poema como o espaço da morte autêntica é bem exemplificada no poema “*Lady Lazarus*”, quando a voz lírica, após afirmar que já morreu duas vezes e renasceu porque é uma fênix ressurgida das próprias cinzas, diz: “*This is Number Three*”. A afirmação de que esta, *this*, é a terceira vez, nos diz que é no próprio espaço do poema que ela está fazendo a sua morte, grafada com letras maiúsculas talvez para reforçar sua importância e autenticidade, uma vez que as letras maiúsculas destacam os termos *Number* e *Three* dentre as demais junto às quais elas se encontram. Tal importância é devotada à expressão “*Number Three!*” que após esse verso começa a ser figurativizado o espetáculo do retorno da senhora Lázaro, no qual ela ironicamente expõe o que foi feito de seu corpo e, por meio dessa exposição, afirma que vai devorar os inimigos representados pelas imagens de Deus, Lúcifer e do médico nazista. Eis o ponto em que a busca e o fascínio pela morte fundamentam e possibilitam sua problematização identitária, pois a morte é, nesse poema, o próprio processo da escritura. Por ser o palco onde ela morre pela terceira vez, o poema é transformado no espaço da morte: nele a voz lírica realiza o auto-sacrifício que lhe possibilita afirmar sua identidade diante dos inimigos.

Nessa mesma esteira, o poema “*Cut*” apresenta também a relação entre a escritura e a morte. Isso porque o arpejo de prazer com o qual a voz lírica descreve sua reação diante do corte possibilita-nos, também, considerar que ela se encontra deslumbrada com a possibilidade de expor o seu corpo no poema e também com a morte que está relacionada a essa exposição. Vale lembrar o fato de o poema ser, também, o palco da celebração de morte e vida representado pela cor *rosé* do *champagne*, como vimos na página 67, assim como a possibilidade da expressão “*to kill the papery feeling*” referir ao confronto do poeta diante do papel em branco. Esse confronto que, como vimos, está diretamente relacionado à morte, caracteriza também a *persona* enunciativa de “*Tulipas*”, cuja vida parece estar sendo reescrita no leito do hospital onde se encontra: ela está nua, sem sua história e sem o controle de seu próprio corpo. A cor branca que caracteriza o hospital pode ser, portanto, uma metáfora o próprio papel onde a vida dessa *persona* está sendo reescrita.

Outro poema em que se pode considerar a aproximação entre a morte contente e a escritura é “*Stings*”, no qual a *persona* enunciativa, após comparar-se à abelha dentro da colméia e falar de sua necessidade de recuperar sua personalidade, isto é, a rainha que habita em si, afirma: “*Now she is flying / More terrible than she ever was*”. Esses versos nos dizem que o vôo da abelha rainha acontece agora, *now*, isto é, no próprio instante do poema e é também agora que ela se torna mais terrível do que nunca, talvez porque o vôo se dá após a cópula e indica o seu triunfo sobre o macho que será morto por ela. Assim, a voz feminina

enunciadora do poema pode, por meio de seu vôo triunfal, que se dá no poema, afirmar-se diante da figura masculina que está com ela dentro da colméia.

A trajetória da voz lírica dos poemas “*Stings*”, “*Purdah*”, “*Ariel*”, “*Fever 103*” e “*Lady Lazarus*” ilustra a morte por meio da qual ela se desvencilha da morte-em-vida e sugere o anúncio de um renascimento seguinte a essa morte contente. É o que se dá também em “*Getting There*”, pois a menção ao esquecimento que vem do Lethes sugere o prenúncio de um recomeço, como se a água do rio pudesse apagar o que ficou para trás e a partir de então a *persona* que enuncia o poema pudesse renascer. Outro poema que ilustra esse renascimento pela morte é “*A Birthday Present*”:

Embora ‘*A Birthday Present*’ termine com uma imagem da morte da *persona* enunciadora, seu ímpeto é para expressar o desejo por uma solução palpável para a morte-em-vida que é causada pela falsidade (...) o desejo pela morte é então essencialmente um desejo pela morte dessa condição em um novo recomeço (KROLL, 2007, p. 135).

O renascimento pode ser visto, então, como a possibilidade da morte em cena, ou seja, aquilo que está em aberto no poema. Segundo Judith Kroll (2007, p. 134), “a imagem da morte nos últimos poemas de Sylvia Plath codifica um desejo mais profundo e escondido por renascimento, o nascimento do verdadeiro ser”. Por ser o espaço onde a voz lírica protagoniza a busca de uma nova possibilidade diante da morte-em-vida, os poemas de *Ariel* podem ser considerados como experiências de uma morte autêntica e, por isso, trazem à tona a questão da morte e da escritura como instauração dessa possibilidade. Insatisfeita com as implicações de sua existência, em busca do livre arbítrio ou até mesmo fugindo da indiferença, do desamor ou do cárcere, essa voz lírica mostra-se fascinada com a possibilidade de uma morte autêntica, fazendo dela um espetáculo que se dá no cenário do poema. Dessa forma, com base no entrecruzamento de escritura e morte como instâncias que possibilitam a problematização ontológica dessa voz lírica tipicamente feminina, podemos pensar nos poemas plathianos como o espaço em que se dá a morte da visão tradicionalista da mulher, isto é, de uma existência feminina relegada à obediência e ao silêncio. Isso porque a questão da obediência em *Ariel* é, como já foi visto nos comentários acerca do poema-título, ironizada e completamente subvertida, e o silêncio, como em “*The Courage of Shutting Up*”, transformado em poema.

Entregando-se ao ato de morrer contente que, segundo Blanchot, é inerente e inevitável ao escritor, Sylvia Plath cria uma *persona* cuja fala é marcada pela vocalidade e nasce do silêncio do espaço poético. Para ele (1987, p. 18), o poeta “tendo-se privado de si,

tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim”.

É justamente na criação da vocalidade dessa intrigante *persona* que está o diferencial da poética de Sylvia Plath. Segundo Frederick Buell (1984, p. 152), a obra da poeta representa “uma renovação genuína de uma conquista dentro da tradição literária pós-Romântica e simbolista e é exatamente nesse ponto que o status de representante de uma nova autoconsciência feminina torna-se mais importante para sua poesia”. Retomando em sua escrita os textos canônicos que fazem parte de sua formação intelectual, Sylvia Plath os transforma em elementos constituintes dos cenários nos quais a voz lírica de seus poemas problematiza a morte-em-vida diante da qual há a transformação de sua identidade feminina desnudada, “*Naked as paper to start*”, por meio da morte contente que é o próprio poema.

Para Ruth Silviano Brandão (1995, p. 67), a morte do feminino, na literatura, é “feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou a da morte literal”. Essa diversidade metafórica faz-se presente na problematização do feminino na poética plathiana, pois pode-se considerar que ela é elaborada a partir da morte.

Acerca da escrita feminina, Lúcia Castelo Branco (1995, p. 74-75) afirma:

[...] como discurso da margem, ela será uma escrita do fragmento, da ruptura, da cisão: uma escrita a que corresponde uma dimensão temporal sempre descontínua, sempre lacunar; uma noção de sujeito não pleno, não acabado; uma escrita que não nega o vazio que a constitui, mas que antes o exhibe, o apresenta e faz dele matéria de linguagem [...].

Dessa forma, pode-se dizer que Sylvia Plath realiza em *Ariel* uma incorporação da tradição para construir o cenário diante do qual ela realiza o auto-sacrifício que lhe permite problematizar e reescrever a identidade feminina representada pelas imagens de filha, mãe, esposa, dona-de-casa e, sobretudo, como poeta, autora de sua própria morte contente. Assim, a poética de Sylvia Plath pode ser considerada como simultaneamente de auto-inserção e de auto-aniquilação, uma vez que nela o poema pode ser visto como o espaço onde se dá a morte contente e, por meio dela, a possibilidade que lhe é inerente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na poética plathiana, a inserção biográfica está de braços dados com as retomadas literárias, históricas, religiosas e mitológicas e a união entre elas constitui o cenário onde se dá a corporeidade que caracteriza a dicção, trajetória e o drama da *persona* criada pela autora. Nesse cenário, a figurativização da morte, à qual essa *persona* está constantemente associada, constitui uma temática que conduz à relação entre escritura e morte. Essa relação, por sua vez, nos permite considerar a trajetória de morte pela escritura, que caracteriza a voz lírica plathiana, como uma representação da morte contida à qual a poeta se entrega para escrever seus poemas.

Por meio dos diálogos com a religião, a mitologia, a história e a tradição literária Sylvia Plath constrói, portanto, uma poesia de tons melancólicos, agressivos, sarcásticos e irônicos, enunciada por uma voz lírica feminina que está no centro figurativo e dialógico dos poemas e neles destitui paradigmas patriarcais de poder, dominação, obediência e superioridade. Segundo Axelrod (1994, p. 55), “para Plath, assim como mais tarde para Adrienne Rich, o holocausto e o silenciamento patriarcal da mulher eram resultados da interpretação masculina do mundo”. Dessa forma, ao inserir a *persona* feminina corporalmente em seus textos, a poeta cria uma obra que subverte essa visão tradicionalista à qual a mulher está associada. O entrelaçamento que une essa destituição de paradigmas e a inserção corporal na poética de Sylvia Plath confere à sua escrita o caráter inovador que está relacionado ao seu parentesco com a morte.

A partir da inter-relação entre morte e escritura pode-se considerar que ambas são responsáveis pela instauração de uma possibilidade em relação à problematização identitária da voz lírica plathiana, isto é, aos seus questionamentos e suas diferentes sensações, sejam elas de angústia, de fúria, dor, rebeldia ou outras, diante de fatos e/ou situações representados por personagens e/ou episódios históricos, religiosos, mitológicos e da tradição literária retomados nos poemas de *Ariel*.

Devido ao caráter autobiográfico desses poemas, é inevitável que se estabeleça uma relação entre a vida e a obra de Sylvia Plath, pois é a partir de acontecimentos de sua vida pessoal que Sylvia Plath realiza a sua criação poética. Por isso, alguns estudos tendem a classificar sua obra como jatos confessionais de uma mulher neurótica e frustrada. Esse tipo de classificação explica-se pelo que diz Blanchot (1987, p. 47), segundo o qual “o artista dá, com frequência, a impressão de um ser frágil, que se enrosca assustado na esfera fechada de

sua obra, onde, falando com sobrançeria e agindo sem entraves, pode vingar-se de seus fracassos na sociedade”. No entanto, para concluir esse pensamento, Blanchot (1987, p. 87) afirma:

Não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve mais, ele grita, um grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém.

Ao dar voz à *persona* que enuncia seus poemas, no entanto, Sylvia Plath estabelece uma relação com a morte, um auto-sacrifício pelo qual transforma o que lhe é particular em texto poético. Esse auto-sacrifício que caracteriza o processo de escrita poética está, por sua vez, associado ao fascínio da voz lírica plathiana em relação à morte. Isso porque a partir da figurativização da morte-em-vida ela realiza, também, o seu morrer contente na cena poética.

A recorrência à figurativização da morte nos poemas plathianos é realizada no cenário construído pela teia dialógica que envolve a tradição cultural representada pelos textos literários, religiosos, mitológicos e históricos que a poeta retoma em sua poesia. Entretanto, não se deve ignorar o fato de que a presença da morte na contemporaneidade tomou proporções bastante relevantes. De acordo com Ungaretti (1994, p. 204), o poeta contemporâneo “participou e participa das mais tremendas convulsões da história. Experimentou e experimenta de muito perto o horror e a verdade da morte”, estando de tal maneira familiarizado e habituado com ela “que continuamente sua vida lhe parece um naufrágio”.

Além de fazer-se marcante nas imagens de guerra, como as alusões ao holocausto nazista e à destruição da cidade de Hiroshima, a morte aparece, ainda, na figurativização das referências a acontecimentos da vida pessoal da poeta, tais como a perda de um filho, a morte do pai, as tentativas de suicídio e o adultério que causou o fim de seu casamento. Produto da complexa fusão dessas imagens, o processo de escritura pode ser visto como uma experiência do impossível, como a criação de algo novo, que pulsa e ao mesmo tempo está adormecido, a partir do que foi transformado pela morte que caracteriza o espaço do poema.

O caráter de experiência a que o processo da escrita está relacionado é discutido por Barbara Johnson (1995, p. 43), para quem a escritura não está sob o controle do autor, uma vez que ela é para ele uma experiência, assim como a leitura o é para o leitor. A pesquisadora define escritura como um procedimento sobre o qual não há autoridade e dentro do qual “imedição é uma ilusão”, pois essa impossibilidade de imedição é intrínseca à própria

estrutura do texto. Esse caráter de mediação da escritura é de importância fundamental na poesia de Sylvia Plath, pois é ele que nos permite inferir que a poética plathiana realiza uma releitura da visão tradicionalista da mulher por meio da figurativização da morte.

O parentesco entre morte e escritura em Sylvia Plath é ressaltado por Alvarez (1970, p. 68), segundo o qual a fonte da energia criativa de Sylvia Plath era a sua “capacidade de se auto-destruir”, considerada por ele como uma “fonte de energia viva, de seu poder imaginativo e criativo”, talvez porque essa autodestruição seja constituinte de seu próprio ser. Para Blanchot, “não escrevemos segundo o que somos; somos segundo o que escrevemos” (1987, p. 86). Em se tratando da poética de Sylvia Plath, essa afirmação é bastante relevante, pois é bastante evidente a sua dependência em relação à escrita, como vimos no final do segundo capítulo.

No dizer de Axelrod (1994, p. 3), a dependência de Plath em relação ao processo da escrita se deve ao fato de que “para ela a escrita podia criar a sua identidade a partir do nada”. Isso porque a partir do processo de auto-sacrifício, que possibilita a sua experiência da escrita, ela pode criar sua identidade poética. Considerando que a poética plathiana permite à poeta problematizar as diversas faces de um questionamento identitário tipicamente feminino, pode-se também pensar nessa escrita como o palco em que se instaura o desejo, no sentido proposto por Judith Butler (1995, p. 369), segundo a qual o desejo é, ao mesmo tempo, “aquilo de que falamos e aquilo que nos impele à fala”, isto é, “aquilo que estabelece nossa conduta retórica no mundo”. Para a pesquisadora (1995, p. 370), “o desejo é sempre de alguma maneira deposto na e pela linguagem”. Assim, a poesia plathiana poderia ser vista como o lugar de manifestação do desejo, ou seja, daquilo que impele a poeta à fala. Da mesma forma que podemos pensar na poesia plathiana como uma linguagem do desejo, devemos também atentar para o fato de que esse desejo é trazido à tona e problematizado tão somente pela linguagem. Portanto, o caráter de autoconsciência feminina a que a poética de Plath está associada, envolvendo aspectos de vida e de morte, reflete o desejo de reconstituição identitária por meio da própria linguagem.

Butler (1995, p. 383) vai ainda mais além ao pontuar a diferença heterossexual como uma “condição para o desejo”, o que se faz extremamente relevante se considerarmos os constantes diálogos e evocações da poética plathiana, cuja dicção é tipicamente feminina, em relação aos discursos da tradição histórica, religiosa, mitológica e literária. Isso reforça a ideia de que Plath realiza a referida releitura da mulher, por meio de sua poética de morte, isto é, uma busca pela redefinição do feminino, transcendendo o que Gilbert e Gubar (1979, p. 17) chamam de “imagens extremas de anjo e monstro” a que a mulher está tradicionalmente

associada em literatura, o que lhe permite matar “o ideal estético pelo qual ela própria havia sido morta na arte”. Isso porque para as pesquisadoras (1979, p. 44), a escrita feminina pode ser associada a uma espécie de “dança da morte, transformada em uma dança do triunfo, uma dança para dentro do discurso, uma dança da autoridade”. Elas afirmam que em sua poesia, Sylvia Plath “procura unificar-se, aceitando a sua própria fragmentação” (1979, p. 76).

Por estar diretamente relacionada à morte e à corporeidade latente em sua poesia, essa fragmentação pode, portanto, ser considerada não somente como uma temática constante dos poemas que constituem *Ariel*, mas como instância que possibilita à poeta a criação de sua arte.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, A. Sylvia Plath. In: NEWMAN, C. *The art of Sylvia Plath: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press, 1970. p. 56-68.
- AXELROD, S.G. *Sylvia Plath: the wound and the cure of words*. London: The John Hopkins University Press, 1994.
- BIBLE. Inglês. *The Holy Bible*. New York: Thomas Nelson & Sons, 1952.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada contendo o velho e o novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORROFF, M. *Wallace Stevens: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963. (Twentieth Century Views)
- BRANCO, L.C. Feminino feminino: Clarice em Cixous. In: BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 71-81.
- BRANDÃO, R. S. Mata-se uma mulher. In: BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 63-70.
- BROE, M. L. "Enigmatical, shifting my clarities". In: ALEXANDER, P. *Ariel ascending: writings about Sylvia Plath*. New York: Harper & Row, 1985. p. 81-93.
- BUELL, F. Sylvia Plath's traditionalism. In: WAGNER, L. W. *Critical essays on Sylvia Plath*. Boston: G.K. Hall, 1984. p. 140-154.
- BUNDTZEN, L. *The other Ariel*. Sparkford: Sutton publishing, 2001.
- BUTLER, J. Desire. In.: LENTRICCHIA, F.; MCLAUGHLIN, T. *Critical terms for literary study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 369-386.
- CAMPBELL, W. Remembering Sylvia. In: NEWMAN, C. *The art of Sylvia Plath: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press, 1970. p. 182-186.
- CARVALHO, A. C. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- COOKE, N. Duas escritoras e a política literária do gênero. In: FIGUEIREDO, E. *A escrita feminina e a tradição literária*. Niterói: Eduff: Abecan, 1995. p. 13-28
- DICIONÁRIO de alemão-português. Porto: Porto, 1986.
- DICKINSON, E. *The complete poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown and Company, 1960.

DRAKE, B. Perfection is terrible; it cannot have children... In: WAGNER, L. W. *Critical essays on Sylvia Plath*. Boston: G.K. Hall & Company, 1984. p. 42-43.

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

_____. T.S. *Collected Poems*. London: Faber & Faber, 1963.

FRASER, G.S. *Ezra Pound*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1960.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GILBERT, S. M. "In Yeats' house: the death and resurrection of Sylvia Plath". In: WAGNER, L.W. *Critical essays on Sylvia Plath*. Boston: G.K. Hall, 1984. p. 204-222.

GILBERT, S.M.; GUBBAR, S. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

HARDWICK, E. On Sylvia Plath. In: ALEXANDER, P. *Ariel Ascending: writings about Sylvia Plath*. New York: Harper & Row, 1985. p. 100-115.

HARDY, B. Enlargement or derangement? In: ALEXANDER, P. *Ariel Ascending: writings about Sylvia Plath*. New York: Harper & Row, 1985. p. 61-79.

HOLBROOK, D. *Sylvia Plath: poetry and existence*. London: The Athlone Press University of London, 1976.

HOWE, I. The Plath celebration: a partial dissent. In: BLOOM, H. *Modern critical views: Sylvia Plath*. New York: Chelsea House, 1989. p. 5- 15.

HUGHES, T. Notes on the chronological order of Sylvia Plath's poems. In: NEWMAN, C. *The art of Sylvia Plath: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press, 1970. p. 187-195.

JOHNSON, B. Writing. In.: LENTRICCHIA, F.; MCLAUGHLIN, T. *Critical terms for literary study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 39-49.

KROLL, J. *Chapters in a Mythology*. Gloucestershire: Sutton Publishing, 2007.

LAVERS, A. The world as icon – on Sylvia Plath's themes. In: NEWMAN, C. *The art of Sylvia Plath: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press, 1970. p. 100-136.

LEJEUNE, P. *Le pacte Autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

LONGMAN Dictionary of contemporary English. London: Longman, 2003.

LOPES, R. G. Delírio lapidado. In: PLATH, S. Poemas. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.117-126.

LUCIE-SMITH, E. Sea-imagery in the work of Sylvia Plath. In: NEWMAN, C. *The art of Sylvia Plath: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press, 1970. p. 91-99.

MAZZENTI, R. Plath in Italy. In: WAGNER, L.W. *Critical essays on Sylvia Plath*. Boston: G.K. Hall, 1984. p. 193- 204.

MILTON, J. *Paraíso Perdido*. Tradução de António José Lima Leitão. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1960. (Clássicos Jackson, v. XIII).

MONTEIRO, A. C. *A palavra essencial*. Estudos sobre a poesia. São Paulo: EDUSP, 1965.

OATES, J. C. The death throes of Romanticism In: ALEXANDER, P. *Ariel Ascending: writings about Sylvia Plath*. New York: Harper & Row, 1985. p. 26-45.

PEREIRA, M. H. R. *Estudos de história da cultura clássica: cultura grega*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997. v. I.

PERLOFF, M. The two Ariels: the (re) making of the Sylvia Plath canon. In: *Poetic license: essays on modernist and postmodernist lyric*. Evanston: Northwestern University Press, 1990. p. 175-197.

_____. *Angst and animism in the poetry of Sylvia Plath*. In: WAGNER, L.W. *Critical essays on Sylvia Plath*. Boston: G.K. Hall, 1984. p. 109-124.

PERKINS, D. *A history of modern poetry*. Cambridge: Harvard University, 1987. v. I e II.

PESSOA, F. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974.

PLATH, S. *Ariel: edição restaurada e bilíngüe*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus, 2007.

_____. *Ariel: the restored edition*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2004.

_____. *Ariel*. Tradução de Maria Fernanda Borges. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

_____. *Collected poems*. London: Faber & Faber, 1981.

_____. *Letters Home*. New York: Harper Collins, 1975.

POE, E. A. A queda da casa de Usher. In: *Histórias extraordinárias*. Tradução de Breno Silveira et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 5-28.

POUND, E. Hugh Selwin Mauberley. In: BRADLEY, S. et al. *The American Tradition in Literature*. Grosset & Dunlap, 1974. p. 1406-1414.

RENAUX, S. Modalidades de reescritura: as alusões mítico-literárias na poesia de Sylvia Plath. In: *Facetas da pós-modernidade*. Organizado por Eloá Heise. São Paulo: USP, 1996. p. 199-213.

ROSENTHAL, M. L. Sylvia Plath and confessional poetry. In: NEWMAN, C. *The art of Sylvia Plath: a symposium*. Bloomington: Indiana University Press, 1970. p. 69-77.

SANAZARO, L. The transfiguring self: Sylvia Plath, a reconsideration. In: WAGNER, L.W. *Critical essays on Sylvia Plath*. Boston: G.K. Hall, 1984. p. 87-96.

SHAKESPEARE, W. A Tempestade. In: *Obras completas de Shakespeare*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, [19--]. v. 1.

SINFIELD, A. Women writing: Sylvia Plath. In: *Literature, politics, and culture in postwar Britain*. Oxford: Blackwell, 1989. p. 203-231.

STEVENS, W. *The collected poems of Wallace Stevens*. New York: Alfred A. Knopf, 1955.

SWIFT, J. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1971. (Os Imortais da Literatura Universal, v. 22).

THE HOLY BIBLE. New York: Thomas Nelson & sons. 1952.

UNGARETTI, G. *Razões de uma poesia*. Organização de Lúcia Wataghin. São Paulo: EDUSP, 1994.

VAN DYNE, S. *Revising life: Sylvia Plath's Ariel poems*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1993.

WILLIAMS, W.C. *Selected poems*. New York: A New Directions Book, 1985.

YEATS, W. B. *The collected poems of W.B. Yeats*. London: Macmillan, 1958.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jon, 1970.
- ARIÈS, P. *Historia da morte no ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. (Clássicos de Ouro)
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Elos). v.II.
- BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, J.L. Pensamento e Poesia. In: _____ *Esse Ofício do Verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p. 82-101.
- CARA, S. A. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- CORTAZAR, J. Para uma poética. In: _____ *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 85-101.
- DOYLE, A.C. *Sherlock Holmes*. Tradução de Marco Aurélio Lucchetti. São Paulo: Savério Fittipaldi, [19--].
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- LOWELL, R. *Life Studies*. New York: Farrar, Straus and Giroux, [19--].
- LYRA, P. *Conceito de poesia*. São Paulo: Ática, 1992.

- PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERLOFF, M. *The dance of the intellect: studies in the poetry of the Pound tradition*. Evanston: Northwestern University Press, 1985.
- POE, E. A. The philosophy of composition. In: *Selected prose and poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1950. p. 421-431.
- POUND, E. *The Cantos of Ezra Pound*. London: Faber & Faber, 1954.
- PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.
- PREMINGER, A.; BROGAN, T. V. F. *The New Princeton Encyclopedia of poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- REMÉDIOS, M. L. *Literatura Confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- SCRIBNERS, C. *Dictionary of the Bible*. New York: Thomas Nelson & Sons, 1952.
- SHAKESPEARE, W. Hamleto. In: *Obras completas de Shakespeare*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, [19--]. v. 13.
- _____ The tempest. In: *The Complete Works*. London: Collins, 1951.
- UNGARETTI, G. Razões de uma poesia. In: *Razões de uma poesia*. Organização de Lúcia Wataghin. São Paulo: EDUSP, 1994.
- VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. Tradução de Maiza de Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 193-210.
- VERNANT, J-P. *Mito e Pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: EDUSP, 1973.
- VICTORIA, L. A. P. *Dicionário básico de mitologia: Grécia, Roma, Egito*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- WIDDOWSON, H.G. The significance of poetry. In: *Practical stylistics: an approach to poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 1-72.