



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – LITERATURA COMPARADA

JOSÉ MARIANO TAVARES JUNIOR

A PERFORMANCE DO SUICÍDIO EM ARIEL, DE SYLVIA PLATH

NATAL/RN
2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – LITERATURA COMPARADA

JOSÉ MARIANO TAVARES JUNIOR

A PERFORMANCE DO SUICÍDIO EM ARIEL, DE SYLVIA PLATH

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade e da Pós-Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante

NATAL/RN
2011

Catálogo da Publicação na Fonte.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Tavares Junior, José Mariano.

A performance do suicídio em Ariel, de Sylvia Plath / José Mariano Tavares Junior. – 2011.

130 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Natal, 2011.

Orientador: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante.

1. Poesia americana – Crítica e interpretação. 2. Desempenho (Arte). 3. Suicídio. 4. Plath, Sylvia, 1932-1963 – Ariel. 5. Autobiografia. I. Cavalcante, Alex Beigui de Paiva. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 821.111(73).09

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Prof. Dra. Sara Del Carmem Rojo de La Rosa
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmãos, pela presença constante em todos os momentos de minha vida, pelo amor incondicional, por compreenderem e aceitarem meus mergulhos no escuro, e pelo apoio que me deram nos momentos mais difíceis desse processo;

A Alex Beigui, que além de orientador tornou-se um amigo querido, pela parceria e pelo inestimável acompanhamento;

À Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/UERN, por me dispensar do exercício da sala de aula e pela bolsa de estudos concedida durante o período do mestrado;

Aos colegas do Departamento de Letras Estrangeiras – DLE/UERN, pela liberação e pelo apoio incomensurável;

Aos colegas da Faculdade de Letras e Artes – FALA/UERN; em especial aos professores Luís Alberto de Lima, Aluísio Barros, Salete Nunes e Leontino Filho;

A todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL; em especial aos professores/parceiros Márcio Venício Barbosa, Ilza Matias de Souza e Antonio Eduardo de Oliveira;

A todos os funcionários do PPGEL, pela gentileza, competência e apoio, sempre que me foi necessário; em especial a Elizabeth Dantas, secretária do programa;

A Isabel Aguiar, uma pedra de luz no meio do caminho, pela parceria, suporte, inspiração e amizade;

Aos professores Márcio Venício Barbosa e Sara Rojo, pela gentileza de aceitar o convite para participar da banca de avaliação dessa dissertação;

E a todos que, pela presença, incentivo, colaboração, apoio ou torcida, de algum modo contribuíram para a realização desse trabalho.

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

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

Sylvia Plath

I look at a poem as performance.
I look on the poet as a man of prowess, just like an athlete.
He's a performer. And the things you can do in a poem are various. [...]
Every poem is like that: some sort of achievement in performance.

Robert Frost

RESUMO

Esta dissertação propõe investigar a escritura do livro *Ariel* (1965), de Sylvia Plath, como um tipo de poesia performática e ritual que fragmenta e reconstrói a experiência privada, manipulando a memória do corpo autobiográfico como forma de ensaiar e restaurar a subjetividade. Nossa proposta assume que, em *Ariel*, a transfiguração hiperbólica, paródica e transcendente de episódios reais, utilizados como matéria literária, subverte e corrompe a idéia especular de uma verdade confessional habitualmente relacionada à obra da escritora. Nosso objetivo é examinar pontos de confluência entre a poesia de Sylvia Plath e a *performance art*, partindo da idéia de que espetacularização do *self*, a exibição de rituais íntimos, a teatralização de circunstâncias autobiográficas e o desnudamento da loucura e da vulnerabilidade do sujeito, são procedimentos comuns à poeta e ao *performer*. Desdobrando-se simultaneamente entre o dentro e o fora do poema, o suicídio real da poeta e os ritos de morte e ressurreição performados no texto literário afiguram-se como elementos simbólicos capazes de revelar o espaço liminar do *performer*, onde o real e a representação coexistem, e onde o testemunho performático não emoldura apenas o corpo real do sujeito mas suas infinitas possibilidades de restauração através da arte.

Palavras-chave: performance, performer, suicídio, autobiografia, confessionalismo, Ariel, Sylvia Plath.

ABSTRACT

This dissertation aims at investigating the book *Ariel* (1965), written by Sylvia Plath, as a kind of performative and ritual poetry that fragments and reconstructs the personal experience, manipulating the memory of the autobiographical body as a way to rehearse and restore subjectivity. We propose that, in *Ariel*, the hyperbolic, transcendent and parodic transfiguration of real episodes, used as literary substance, corrupts and subverts the specular idea of a confessional truth usually related to the writer's work. Our objective is to examine signs of confluence between Sylvia Plath's poetry and performance art, departing from the idea that the spectacularization of the *self*, the exhibition of private rituals, the theatricalization of autobiographical circumstances and the undressing of one's craziness and vulnerability are mutual procedures to the poet and the performer. Simultaneously unfolding between the inside and the outside of the poem, Sylvia Plath's real suicide and the death and rebirth rituals performed in the literary text appear as symbolic elements that might reveal the performer's liminal space, where reality and representation coexist, and where the performative testimony does not frame only the real subject's body but also his/her infinite possibilities of being restored through art.

Keywords: Performance, performer, suicide, autobiography, confessionalism, *Ariel*, Sylvia Plath.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem 01 – Capa de *Ariel*. Sylvia Plath, Faber and Faber, 1965.
- Imagem 02 – Capa de *Ariel*. Sylvia Plath, Harper & Row, 1966.
- Imagem 03 – Capa de *The Bell Jar*. Victoria Lucas, Heinemann, 1963.
- Imagem 04 – Capa de *The Bell Jar*. Sylvia Plath, Faber and Faber, 1966.
- Imagem 05 – *Dimanche, Le Journal d'un Seul Jour*, Yves Klein, 1960.
- Imagem 06 – *Le Saut dans le Vide*, Yves Klein (1960).
- Imagem 07 – *As Antropometrias do Período Azul*, Yves Klein (1960).
- Imagem 08 – *Unicorn*, Rebecca Horn (1970).
- Imagem 09 – *Broken Column*, Frida Khalo (1944).
- Imagem 10 – *Pencil Mask*, Rebecca Horn (1972).
- Imagem 11 – *Finger Gloves*, Rebecca Horn (1972).
- Imagem 12 – *Mona Lisa Operation*, Orlan.
- Imagem 13 – *Self-hybridizations*, Orlan.
- Imagem 14 – Gina Pane.
- Imagem 15 – *O Condicionamento*, Gina Pane (1972).
- Imagem 16 – *Rhythm 0*, Marina Abramovic (1970).
- Imagem 17 – *Cremaster 5*, Matthew Barney (1997).
- Imagem 18 – *Cremaster 3*, Matthew Barney (2002).
- Imagem 19 – Cindy Sherman, Performed photography.
- Imagem 20 – Cindy Sherman, Performed photography.
- Imagem 21 – *Self-Portrait*, David Hockney (1964).
- Imagem 22 – *My mother*, David Hockney (1982).
- Imagem 23 – *O Enforcado* (12º arcano do tarô).
- Imagem 24 – Cartaz de *I wish I Had a Sylvia Plath* (2010), de Edward Anthony.
- Imagem 25 – Amy Davidson em cena de *I Wish I Had a Sylvia Plath* (2010), de Edward Anthony.
- Imagem 26 – Cena de *Three Women*, único texto dramático escrito por Sylvia Plath, encenado pela primeira vez em 2010.
- Imagem 27 – Cartaz norte-americano de *Sylvia* (2003), de Christine Jeffs.
- Imagem 28 – *Dreaming of Freedom*, de Linda Kosciwics.
- Imagem 29 – *Lady Lazarus*, de Linda Kosciwics.
- Imagem 30 – *Five Sympathies* (collage), de Izzy Oueiri

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	18
1.1. Da Vida ao Poema: Em Torno de Sylvia Plath.....	18
CAPÍTULO 2	30
2.1. Do Poema à Vida: Em Torno de Ariel.....	30
CAPÍTULO 3	52
3.1. Auto-Biográfica-Mente: Em Torno do Confessional.....	52
CAPÍTULO 4	73
4.2. Litanias da Carne: Em Torno da Performance.....	73
CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
ANEXOS	114

INTRODUÇÃO

No dia 29 de outubro de 1983, aos 31 anos de idade, a poeta carioca Ana Cristina César cometeu suicídio atirando-se do oitavo andar do apartamento de seus pais na rua Tonelero, em Copacabana. Publicado no ano anterior e bem recebido pela crítica e pelo público, *A Teus Pés*¹, até então seu único livro, havia se transformado num relativo sucesso editorial e acabara de ganhar uma segunda edição. De acordo com o poeta e crítico Enio Moriconi, a poesia de Ana tomava por base “a autobiografia, o auto-retrato e a confissão”²; e foi principalmente por causa dessas características que se passou a buscar nos textos que ela escreveu nos anos 80 a elucidação do mistério de seu suicídio, “traindo a intenção declarada da própria autora, que era a de colocar sob suspeita a ideologia da sinceridade sustentadora daqueles gêneros”³.

Embora fosse ainda bastante desconhecida, a associação entre uma obra que já era lida como autobiográfica e o gesto de auto-aniquilamento de sua autora, além de incluí-la no já vasto cânone de escritoras suicidas do século XX, transformou *A Teus Pés* no que Moriconi chamou de “livro-testamento” ou “livro-despedida”. Dentro dessa perspectiva, o suicídio de um autor dito confessional abre um problema insolúvel, visto que ele não pode mais ser nem ignorado, nem contornado, como fato exterior à vida da própria obra, pois que passa a indicar “a situação histórica em que o texto-testamento transformou-se num refúgio de sobrevivência da escrita enquanto experiência vital”⁴.

A partir do auto-extermínio do autor, nossa tendência invariavelmente passa a ser a de levar em conta não apenas a voz lírica expressa no texto literário, mas a de inserir a figura real do escritor, ou as crenças acumuladas sobre sua *persona* social, no jogo de leitura, análise e observação do poema. Ao que parece, essa sedução que o

¹ CÉSAR, Ana Cristina. *A Teus Pés*. São Paulo: Brasiliense, 1984. No Brasil dos anos 70 e 80, a imprensa e a crítica literária identificaram como “poesia marginal” ou “geração mimeógrafo” uma geração de poetas que editavam seus próprios livros artesanalmente em versões mimeografadas, e os vendiam em bares, teatros, cafés e livrarias. Antes de publicar seu primeiro e único livro pela editora Brasiliense, Ana Cristina César havia publicado, nesse formato, “Cenas de Abril” (1979), “Correspondência Completa” (1979) e “Luvas de Pelica” (1980), cujos textos mais tarde comporiam “A teus pés” (1982). Ana também foi autora de algumas das primeiras – e melhores – traduções de Sylvia Plath no Brasil.

² MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: O Sangue de Uma Poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. p. 123.

³ *Ibid.*, p. 123.

⁴ *Ibid.*, p. 124.

gesto final do artista suicida exerce sobre nós deve-se ao fato de que ele não apenas reconfigura o texto literário, borrando as fronteiras que separam a vida e a arte, mas nos sugere a possibilidade catártica de contemplar a morte e a consciência de nossa própria finitude, pondo-nos em contato com aquilo que menos compreendemos na vida: a pulsão ritualística e irrefreável do suicídio, cuja marca termina por afetar nossas expectativas e o horizonte com o qual abordamos uma determinada obra.

Esse processo contraditório e instável, muitas vezes oculto, outras vezes visível, no qual as cenas da biografia do escritor suicida incidem sobre o texto literário, e vice-versa, atravessa toda a obra da escritora norte-americana Sylvia Plath, mas atinge seu ponto mais alto na escritura e na recepção de *Ariel*, seu segundo livro de poemas, publicado postumamente e também transformado em “livro-testamento” ou “livro-despedida”. Em *A Poética do Suicídio em Sylvia Plath*, Ana Cecília Carvalho esclarece que:

[...] qualquer abordagem que se faça ao texto de alguém que, como Sylvia Plath, matou-se em plena produção literária, dificilmente poderá evitar um curioso efeito de leitura: a impossível dissociação entre o fantasma da escritora (cujo suicídio funciona como uma presença inarredável) e a construção do texto. Produz-se, assim, algo como se a sombra do suicídio da autora tivesse caído permanentemente sobre o texto, de maneira que o leitor se vê à procura dos anúncios desse destino trágico em meio às linhas que lê, campo onde estariam inscritas as pegadas que, se seguidas, poderiam lhe mostrar o caminho que levou a escritora ao auto-extermínio⁵.

Como indica Ted Hughes em sua introdução a *The Collected Poems*⁶, a maior parte dos poemas de *Ariel* havia sido escrita entre julho e dezembro de 1962, meses que antecederam o suicídio de Sylvia. Compostos num período de grande solidão e imenso tumulto emocional, eles se diferenciavam de sua produção anterior pois eram ainda mais radicalmente autobiográficos e liberavam uma voz lírica nova, violenta, e aparentemente irracional. Parte do estranhamento causado por essa voz deveu-se ao fato de que, com efeito, certos episódios de sua vida pessoal, incluindo seu último gesto de auto-aniquilamento, pareciam se replicar no interior do texto literário.

⁵ CARVALHO, Ana Cecília. *A Poética do Suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 15.

⁶ HUGHES, Ted. Introduction. In: PLATH, Sylvia. *The Collected Poems*. New York: Harper Perennial, 1981. p. 14-5.

Dentro desse contexto, identificados como autobiográficos e confessionais, os poemas de *Ariel* foram tomados como mensagens a serem decifradas, como testemunhos da caminhada da autora até o auto-sacrifício, como anúncios de seu fim trágico. Ao que parece, por causa do fascínio público que o suicídio de um autor exerce e dos questionamentos que ele impõe, crítica e público optaram por assumir que aqueles poemas contavam toda a verdade dos fatos e que a ambição da autora era, como lembra Mauricio Arruda Mendonça, “construir um estatuto da verdade, factual e biográfico, por intermédio da poesia”⁷.

Com a morte real da poeta, o interesse por sua obra passou a rivalizar e se confundir com o interesse por sua biografia e pelos detalhes de sua vida literária e íntima, que passaram a ser estudados e “lidos” como se fossem parte da obra artística. Assim, o estudo da poética plathiana lida necessariamente com a complexidade que a teatralização do suicídio e a manipulação de eventos autobiográficos determinam à recepção: uma *escrita de si* que, paradoxalmente, mascara e revela o sujeito escritor. Diante dela, a dificuldade estaria talvez em compreender as fronteiras e desembaraçar os binarismos que ela necessariamente impõe: vida/morte, real/ficcional, experiência/obra etc.

De acordo com Frieda Hughes, os poemas de *Ariel* “tinham uma urgência, liberdade e força que eram absolutamente novos”⁸. A partir de seu volátil estado emocional, Sylvia utilizou fragmentos de experiências pessoais e afetivas como recortes, formando uma colagem, e traçou um discurso de morte e renascimento cuja aparente coincidência com eventos reais revestem o poema com a expressão de um rito que evoca e restaura as vivências e a trajetória da poeta. Além disso, as crenças nessa suposta sincronia entre os episódios revividos nos poemas e aqueles da vida real da autora também foram potencializadas pela publicação – quatro semanas antes de sua morte – do romance autobiográfico *The Bell Jar*, uma dramatização de sua entrada na fase adulta, de sua primeira tentativa de suicídio, e do conseqüente tratamento por eletroconvulsoterapia.

Dessa maneira, ancorados na fronteira entre o fato e sua recriação, modelados na experiência de vida da própria autora, falando sempre em primeira pessoa e no

⁷ MENDONÇA, Maurício Arruda. Sylvia Plath: “Técnica e Máscara de Tragédia”. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. São Paulo, Iluminuras, 2005. p. 138.

⁸ HUGHES, Frieda. Foreword. In: *Ariel, The Restored Edition*. New York, Harper Collins Publishers, 2004. p. 12.

tempo presente, alguns poemas de *Ariel* narravam a introversão, o exílio e a morte do ser lírico. Como veremos mais detalhadamente, nota-se que essas cerimônias de morte, quase morte e retalhamento do corpo e da alma são recorrentes em toda a obra de Sylvia Plath, e não apenas em *Ariel* e *The Bell Jar*. Delas o ser lírico quase sempre ressuscita em busca de vingança, renovado em grande fúria, juventude e poder, como se retornasse de um lugar “onde os homens são remendados”⁹.

Assim, quanto Sylvia Plath cometeu suicídio em Londres, em fevereiro de 1963, aos 30 anos de idade, as situações de autobiografia e os ritos de auto-aniquilamento e morte, tratados como matéria estética no espaço da obra, terminaram por invadir o real e se espelhar de dentro para fora do poema criando um complexo jogo de refrações através do qual representação e representado se embaralham e se tornam, por vezes, indistintos. Tornada início e fim, a morte da poeta alterou não apenas a cronologia das coisas, mas fez com que a obra se apresentasse “como ‘evidência’ a ser decifrada, o trajeto de um fim já anunciado”¹⁰.

De fato, o suicídio de Sylvia Plath converteu-se numa espécie de epicentro de sua obra, um lugar de onde tudo nasce e para onde tudo converge, produzindo significados dentro e fora da escrita e se transformando num discurso que altera sobremaneira os olhares com os quais seus textos são abordados. A morte real da autora, dentro dessa perspectiva, parece atuar como uma espécie de confirmação das tentativas de suicídio e dos ritos de morte performados no texto literário, de modo que todos os outros temas tratados em *Ariel* – o casamento, a maternidade, a traição amorosa, a situação da mulher oprimida pela figura masculina, as guerras, o holocausto etc. – também ganhassem a aparência de “realidade”.

A experiência de leitura do poema, portanto, se incorpora às crenças tanto a respeito do tipo de prática poética da autora, quanto dos fatos de sua experiência de vida, tornados públicos. Pode-se dizer que a poética de Sylvia Plath, feita com o corpo, com as pulsações e a experiência da vida real, problematiza insolavelmente a dicotomia arte/vida e recoloca de modo trágico o problema da finalidade da escrita,

⁹ “This is the city where men are mended”. PLATH. *The Collected Poems*. New York: Harper Perennial, 1981. p. 136.

¹⁰ LOMAN, Lília. *Morrer É Uma Arte? Sylvia Plath e Os Suicídios do Autor*. Revista Brasileira de Literatura Comparada/Associação Brasileira de Literatura Comparada. V. 1, n. 12. Rio de Janeiro: Abralic, 2008. p. 122.

sugerindo “a sombria e inevitável possibilidade de que a morte real da autora seja, num mesmo golpe, inscrição, representação e limite”¹¹.

Tendo o suicídio como amarra entre o escrito e o vivido, a recepção e a crítica de *Ariel* foram e continuam sendo fomentadas por uma série de fatores que parecem ter se conectado de forma indissociável a partir de sua primeira publicação em 1965. Entre outros temas que serão tratados mais adiante, cito o momento crucial do movimento feminista nos Estados Unidos e no mundo, os interesses da indústria do livro e dos gestores do espólio literário da autora, a febre biografista e o mito erguido em torno de sua trajetória pessoal e literária, sua categorização canônica dentro do que se convencionou chamar de *confessional poetry*, e as produções de grande parte da crítica literária feminista, que talvez tenha acreditado, ao menos naquele momento, na possibilidade de que toda a verdade dos fatos poderia ser recontada por cada um daqueles poemas.

Desse modo, o estudo de *Ariel* traz à tona algumas discussões teóricas que serão posteriormente abordadas, entre elas, a problemática da referencialidade e dos contratos de leitura (as idéias de Paul de Man e Jacques Derrida sobre a escrita autobiográfica); a noção especular de poesia confessional como um tipo de prática lírica surgido nos Estados Unidos entre o anos de 1950 e 1960; as relações entre arte e suicídio; o conceito fluido e “essencialmente contestado” de performance como um tipo de representação ritual ou “comportamento restaurado”, desenvolvido a partir do surgimento dos estudos da performance e, principalmente, as manifestações da *performance art*, um meio de expressão artística surgido por volta dos anos 1970, interessado em “desenvolver as qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento e à fala discursiva e lógica, e em celebrar a forma e o processo em vez do conteúdo e do produto”¹².

Historicamente, a poética de Sylvia Plath é identificada no cânone norte-americano ao lado de poetas como Robert Lowell, Anne Sexton e John Berryman, entre outros, dentro do que se convencionou chamar *confessional generation*¹³; uma geração de poetas que articulou os “sentimentos, pensamentos e emoções que

¹¹ CARVALHO. *A Poética do Suicídio em Sylvia Plath*, p. 95.

¹² CARLSON. *Performance: Uma Introdução Crítica*, Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 115-6.

¹³ Verifica-se que as biografias dos chamados *confessional poets* atraíam a atenção da crítica literária e dos leitores tanto quanto sua poesia. Dentre os poetas citados, todos enfrentaram longos períodos de depressão, colapsos nervosos e internações em hospitais psiquiátricos. Plath, Berryman e Sexton cometeram suicídio.

desafiaram o decoro de uma era marcada pela restrição das necessidades e desejos físicos”¹⁴. Realçando uma aparente indistinção entre a voz lírica e a vida tempestuosa do poeta, os confessionalistas privilegiavam temas como “divórcios, infidelidade sexual, abandono infantil e distúrbios mentais, resultantes de profundas feridas emocionais adquiridas na infância”¹⁵.

Embora esse impulso em transformar a vida privada num discurso público possa ser identificado como um sintoma comum a poetas norte-americanos surgidos em torno do segundo pós-guerra e da guerra fria, a poética de Sylvia Plath parece-me ir muito além tanto dos conceitos de uma escrita puramente autobiografia, quanto do que se convencionou chamar de *confessional poetry*. Ao invés de buscar apenas a investigação fiel de um sentimento ou situação real, os poemas de *Ariel* parecem executar um tipo de parodia grotesca de si, desconstruindo os fatos com uma ironia excessiva e criando para eles uma espécie de código duplo, tendo, no imaginário público, o suicídio como modelo.

Indubitavelmente a poeta utiliza situações de autobiografia, mas se afasta dos confessionalistas exatamente no que me parece ser aquilo que os harmoniza: o realismo e a sinceridade da voz lírica. Como aponta Deryn Rees-Jones, se uma autobiografia pode ser lida como uma narrativa feita da verdadeira natureza do *self*, “então o poema confessional deve ser lido como uma estética da verdade, os termos de sua natureza determinados exatamente por sua própria autenticidade”¹⁶. No caso da poética de *Ariel*, a estratégia da escritora só se torna clara quando consideramos a *persona* lírica como uma paródia da poeta, cuja habilidade consiste exatamente em exhibir a caricatura, a hipérbole, uma versão subvertida de si mesma. Distanciada do compromisso com a pura representação, a poeta elabora uma escrita por meio da qual a experiência factual e os eventos do passado estão de fato inscritos, mas, diferentemente da auto-revelação confessionalista, acham-se convertidos em matéria vasta, camuflada e pós-humana.

Manipulando os fatos e ritualizando os próprios medos, Sylvia Plath expande a voz de *Ariel* para além de si, quando faz o *self* cruzar dimensões não-humanas, aproximar-se do mitológico, alcançar o sobrenatural. No momento em que a voz lírica

¹⁴ BEACH, Christopher. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 155.

¹⁵ *Ibid.*, p. 155.

¹⁶ REES-JONES, Deryn. “Consorting With Angels: Anne Sexton and The Art of Confession”. In: *Women: A Cultural Review*. London: Routledge, Vol. 10, No. 3, 1999. pp. 283.

se torna uma judia vitimizada, uma caçadora de vampiros, uma parricida, ou uma *performer* que tem o poder de morrer e renascer a todo instante, a autora ao mesmo tempo se camufla e se expõe, reformulando o tempo, a identidade, o corpo e a história, e abandonando qualquer possível compromisso com alguma “verdade”. Diferentemente da confissão, onde a auto-revelação enfrenta e expõe publicamente o trauma em busca de saída ou perdão, a voz que fala em *Ariel* parece não confessar nada, de tão imersa por seus próprios rituais.

Essa manipulação e subversão da experiência nos aproxima do conceito de “comportamento restaurado” (*restored behavior*), elaborado pelo teórico Richard Schechner¹⁷, professor da Universidade de Nova Iorque, como sendo o processo chave de toda performance. Usado em toda ação performativa, do shamanismo à psicanálise, do teatro à vida diária, *restored behavior* ou *twice-behaved behavior* é uma forma de se restaurar ou reconstruir um comportamento já vivido, da mesma forma que um diretor de cinema faz com as tiras de um filme, colando e reorganizando os fotogramas com fins estéticos e rituais, sem compromisso de fidelidade absoluta com as causas (sociais, psicológicas ou tecnológicas) que as originaram.

Para Schechner, “a ‘verdade’ ou a ‘fonte’ original do comportamento pode estar perdida, ignorada ou contestada – mesmo que essa verdade ou fonte esteja sendo aparentemente observada ou cultuada”¹⁸. Podendo ser marcado, moldado e separado daquele que o produz, “*restored behavior* pode ser praticado, armazenado, aproveitado, convertido em outra coisa, transmitido, e transformado”¹⁹. Diante dessa perspectiva, as vidas e as mortes da poeta, dentro e fora do poema, envolvem aquela consciência de duplicidade inerente a toda performance, “por meio da qual a execução de um ato real é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação”²⁰.

Essa dissertação é uma tentativa de revisitar a história de *Ariel*, seu artesanato e sua recepção, seu posicionamento dentro da paisagem literária, como uma operação onde a constituição do *self* se dá por meio da performance da autora. Nosso argumento rejeita a idéia de uma poética da transparência e sustenta que a

¹⁷ SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985. p. 36.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹ SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2006. p. 35.

²⁰ CARLSON. *Performance: Uma Introdução Crítica*, p. 16.

justaposição de relatos que remetem simultaneamente a eventos reais e imaginados, a camuflagem da experiência, e as mortes experimentais realizadas no espaço literário, remetem ao que Susan Van Dyne define como “uma proliferação de máscaras e performances”²¹ sem matriz definida, seja na vida ou na arte.

A recriação de episódios de sua própria vida, manipulados, faz com que haja não apenas um passado, mas dois: aquele que de fato aconteceu, e o que se disse ou escreveu sobre o que aconteceu, tornando opaca a distinção entre performance e realidade. Dentro desse contexto, quando as mortes rituais performadas no poema engendram a ilusão de que a trajetória da autora até o auto-extermínio pode ser revivida, através de *Ariel*, a presença da poeta é invocada como material estético primordial, aproximando-a das experiências do *performer* como vítima de um sacrifício análogo aos rituais arcaicos, nos quais o sujeito é sacrificado na frente da tribo. No caso de Sylvia Plath, foram interpretações como essa que deram origem à lógica de que o suicídio da autora era um tipo de *last unwritten poem* (último poema não-escrito); uma possibilidade fascinante, mas em todo caso ilusória, já que o suicídio pode apenas re-significar a observação da obra, mas jamais se converter em texto.

Nosso objetivo é propor determinadas leituras de alguns poemas de *Ariel* como modelos de uma poética performática baseada nas experiências do corpo, na memória, na restauração de comportamentos perdidos, e na idéia de “presença” performática da autora. Nesse sentido, o próprio ato de expressão artística encontra-se emoldurado, suspenso, exposto e difundido no tempo e no espaço da obra. O escritor, como o *performer*, é alçado à condição de signo e torna-se, ele mesmo, um documento reflexivo, um evento, uma cena aberta à análise, à crítica e à interferência pública sob perspectivas emocionais imprevisíveis. Trata-se aqui, em suma, de uma arte que não seja simplesmente uma categoria à parte da vida, mas que carregue em si a paisagem da própria vida: violenta, erótica, transversal e absurda.

²¹ VAN DYNE, Susan R. *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel poems*. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, 1993. p. 1.

CAPÍTULO 1

1.1. DA VIDA AO POEMA: EM TORNO DE SYLVIA PLATH

*A woman like that is not ashamed to die.
I have been her kind.*

Anne Sexton²²

Filha de imigrantes alemães e austríacos, Sylvia Plath²³ nasceu em Boston, Massachusetts, em 27 de outubro de 1932. Seu pai, o biólogo e apicultor Dr. Otto Emile Plath, nasceu por volta de 1885 na cidade prussiana Gabrow, na fronteira da Alemanha com a polônia, e emigrou para os Estados Unidos em 1901 aos dezesseis anos, em busca de trabalho. Depois de estudar em diversas universidades, ele se formou em letras e biologia e trabalhou como professor de línguas na Universidade da Califórnia. Perito em zoologia (Johns Hopkins) e entomologia (Harvard), Otto especializou-se no estudo das abelhas e foi professor da Universidade de Boston. Sua tese de doutorado, *The Bumblebees and Their Ways*, foi defendida na Universidade de Harvard em 1928 e publicada em livro em 1934.

Em 1929, enquanto ministrava um curso de alemão avançado na Universidade de Boston, Otto conheceu Aurelia Schober, sua aluna e futura esposa. Duas décadas mais jovem que seu professor (ele tinha quarenta e três, ela vinte e dois), Aurelia era filha de uma família austríaca que emigrara para os Estados Unidos no século XIX. Acostumada a falar alemão em casa, formou-se em inglês e alemão no College of Practical Arts and Letters da Universidade de Boston e foi professora no Melrose High School e no Brookline High School, em Massachusetts. Em 4 de janeiro de 1932, Otto e Aurelia se casaram em Carson City, Nevada. Sylvia nasceu quase exatos

²² SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. Boston: Mariner Books, 1999. p. 15.

²³ Os dados aqui apresentados são uma compilação de fatos já notadamente públicos sobre a vida e a morte de Sylvia Plath. Por causa da problemática gerada pela febre biografista que se seguiu à publicação de *The Bell Jar* e *Ariel* e que resiste até hoje, preferimos utilizar os dados mais recorrentes, evitando as excentricidades criadas tanto pela crítica literária, quanto pela indústria do livro e pela mídia. O objetivo foi o de criar um texto biográfico breve, que desse conta, principalmente, de sua trajetória familiar e acadêmica, do seu desenvolvimento como escritora, e da ambientação dos eventos ligados à cena de seu suicídio. Entre os textos mais diretamente consultados estão a polêmica biografia *Amarga Fama* (1992), de Anne Stevenson; *Rough Magic* (1999), de Paul Alexander; a coletânea *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath* (1985), organizada por Paul Alexander; *Sylvia Plath: The Wound and The Cure of Words* (1994), de Steven Gould Axelrod; *Sylvia Plath: A Literary Life*, de Linda Wagner-Martin; *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*, de Jo Gill; *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems* (1993), de Susan R. Van Dyne; *A poética do Suicídio em Sylvia Plath* (2003), de Ana Cecília Carvalho; e *Os Diários de Sylvia Plath* (2004), escritos pela própria autora.

nove meses depois dessa data e o segundo filho do casal, Warren Joseph Plath, veio ao mundo dois anos e meio depois do nascimento de sua irmã.

A partir de 1939, a saúde de Otto Plath começou a se deteriorar. Ao que tudo indica, ele suspeitava que tinha câncer e se recusou a procurar ajuda profissional até que, em agosto de 1940, um pequeno acidente doméstico obrigou sua esposa a chamar um médico. Depois de se submeter a alguns exames, o professor foi diagnosticado com diabetes em estágio avançado, o que exigiu a amputação urgente de uma de suas pernas. Uma vez que a operação não interrompeu a progressão da doença, o Dr. Otto Plath morreu na noite do dia 5 de novembro de 1940, quando Sylvia contava apenas oito anos de idade. Daí em diante, ela e seu irmão Warren foram criados por sua mãe e avós.

No que diz respeito às crianças, a morte de Otto Plath foi tratada sem conversas e sem choro, apenas silêncio. Ao invés de admitir que a ignorância da recusa em se tratar havia lhe custado a vida, “a família conspirou para forjar uma figura nobre e remota – um colosso – e aceitou um permanente estado de luto como fardo”²⁴. Deixada com os avós durante a maior parte da doença, o trauma causado pela morte inexplicável jamais abandonou Sylvia, que transformou a figura de um pai calado e distante em uma “estátua esfíngica inalcançável, uma entidade mais ameaçadora que real”²⁵. Conforme indicam as anotações em seus diários, feitas em 15 de junho de 1951, o pai morto ficou perdido em algum lugar dentro da autora, “entrelaçado no sistema celular de seu corpo”²⁶.

Como tema, a morte do pai reincide em toda a obra plathiana, incluindo sua prosa, como podemos observar em dezenas de poemas como *On the Decline of Oracles*, *Full Fathom Five*, *Electra on Azalea Path*, *The Beekeeper’s Daughter*, *The Colossus* e *Daddy*, entre tantos outros. Para Linda Wagner-Martin²⁷, assim como para grande parte da crítica que se debruça sobre a obra de Sylvia Plath, frequentemente sua escrita se concentra nesse processo de tentar restaurar o trauma da perda paterna, reelaborando poeticamente sua *persona* fragmentada, como se carregasse o fardo de tentar consertá-lo e trazê-lo de volta à vida, sem jamais conseguir. Nos versos iniciais

²⁴ WAGNER-MARTIN, Linda. *Sylvia Plath: A Literary Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003. p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁶ PLATH, Sylvia. *Os Diários de Sylvia Plath*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004. p. 82.

²⁷ WAGNER-MARTIN. *Sylvia Plath*, p. 13.

de *The Colossus*, a poeta escreve: “I shall never get to put you together entirely,/Pieced, glued and properly jointed”²⁸.

Essa persistência da morte ou ausência do pai como tema se estende desde a ingenuidade de poemas adolescentes como *Lament* (“The Stings of bees took away my father”²⁹) até à fúria devastadora de *Daddy*, que transforma o *self* numa judia e a figura de Otto no assassino nazista a quem ela deve matar, um homem que cometeu o crime de morrer quando sua filha ainda pensava que ele era Deus. Muitos desses textos também podem ser lidos como investigações de poder ou como processos de construção e afirmação do gênero como ato performativo. Nesse tipo de abordagem, frequentemente explorada pela crítica literária feminista, as reações antagônicas e a violência do *self* não se dirigem contra o pai, especificamente, mas contra a figura masculina como um todo: fusão da tríade pai-marido-homem.

Sylvia foi uma criança-prodígio que “passou a vida inteira treinando sua arte”³⁰. Culturalmente ambiciosos, a importância que os Plath davam à leitura, ao aprendizado e às línguas permearam cada segmento da existência de sua filha, de modo que seus projetos de vida sempre estiveram, de uma ou de outra maneira, ligados à literatura. Ela publicou seu primeiro poema aos oito anos de idade no jornal *The Boston Herald*, em 10 de agosto de 1941. Durante os anos escolares na Bradford Senior High School, foi co-editora do jornal *The Bradford* e, em 1950, entrou para o renomado *Smith College*, a maior faculdade feminina de sua época, onde estudaram, entre outras, a escritora feminista Betty Friedan e duas ex-primeiras-damas americanas. Neste mesmo ano, publica o poema *Bitter Strawberries* no jornal *Christian Science Monitor*, e o conto *And Summer Will Not Come Again* na revista *Seventeen*. Durante sua estada no *Smith College*, Sylvia recebeu dois prêmios *Smith* de poesia e integrou a equipe editorial do jornal *The Smith Review*.

Provavelmente por causa do tipo de educação que recebeu, Sylvia Plath desenvolveu uma forma de conquistar o mundo baseada em realizações intelectuais. “Elogios em casa e prêmios na escola”³¹ eram os fios com que ela, desde criança, tecia uma teia de felicidade que sabia estar constantemente ameaçada. Separada do

²⁸ “Eu jamais conseguirei te juntar novamente,/Reconstituído, colado, corretamente encaixado.” PLATH. *The Collected Poems*, p. 129.

²⁹ “O ferrão das abelhas levou meu pai embora”. *Ibid*, p. 315.

³⁰ WAGNER-MARTIN. *Sylvia Plath*, p. 3.

³¹ STEVENSON, Anne. *Amarga Fama: Uma Biografia de Sylvia Plath*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro, Rocco, 1992. p. 20.

ambiente familiar pela primeira vez, a determinação feroz pelo sucesso que caracterizava a vida dos estudantes do Smith College parecem tê-la pressionado mais que aos outros, especialmente porque seus estudos eram financiados pela romancista Olive Higgins Prouty. Anotações em seus diários dessa época indicam que por causa de sua dedicação e ansiedade com o sucesso acadêmico e social no Smith, Plath exigiu demais de si mesma “envolvendo-se em extenuantes atividades extracurriculares, angustiando-se com suas notas em Ciências (que ameaçavam sua obsessão com médias ‘A’) e com suas obrigações financeiras e emocionais”³².

As metas pessoais de Sylvia Plath nesse período refletem o tipo de ideologia americana da época: uma busca obstinada por realizações e conquistas pessoais. De acordo com Jo Gill, a poeta estava tão profundamente mergulhada nesses ideais “que ‘o sucesso ou a morte’ tornaram-se as opções retóricas às quais essa ideologia foi reduzida”³³:

Isso foi imediatamente antes da ascensão do que veio a ser conhecido como “segunda onda” feminista (e uma década antes da publicação inovadora de *The feminine Mystique* (1963)), de Betty Friedan. As mulheres enfrentavam imposições contraditórias e aparentemente incompatíveis de serem ao mesmo tempo talentosas e atraentes, confiantes e submissas; de serem grandes conquistadoras e ainda assim reconhecer que sua maior conquista seria o casamento, os filhos e o lar³⁴.

Em 1952, Sylvia foi uma das 20 ganhadoras de um concurso universitário de ficção promovido pela revista *Mademoiselle*, cujo prêmio dava às estudantes vencedoras um estágio de um mês em Nova Iorque como editoras-chefes de uma edição da própria revista. A experiência, que a princípio parece tê-la fascinado, não foi tão bem sucedida quanto se esperava. Sylvia não gostou do trabalho nem da cidade e se sentiu particularmente rejeitada pelo *glamour* asséptico e falso do mundo da moda. Ainda que tenha cumprido todos os trabalhos e comparecido a todos os eventos programados pela *Mademoiselle*, os dias em Nova Iorque certamente abalaram sua autoconfiança e auto-estima. O curso dessa experiência e suas conseqüências são a matéria-prima utilizada, anos depois, na composição do romance *The Bell Jar*.

Depois de Nova Iorque, antes de voltar ao Smith, Sylvia decide descansar na casa da família em Wellesley. Em carta escrita à mãe a poeta diz que gostaria de

³² GILL, Jo. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 4.

³³ *Ibid.*, p. 5.

³⁴ *Ibid.*, p. 5.

dormir e tomar sol pois, apesar de ter adorado o trabalho na revista, estava severamente deprimida. De acordo com o biógrafo Paul Alexander, além de se sentir “atordoada pela rispidez e promiscuidade presentes na cidade”³⁵, vários outros sinais indicavam que Plath estava entrando num estado mental perigoso, e que sua desilusão era bem mais que uma simples fadiga.

Comumente, alguns fatores são apontados como desencadeadores dessa crise. Além da exaustão física e psicológica causadas pelas demandas do Smith e da desilusão com o trabalho em Nova Iorque, ao chegar em casa Sylvia recebeu a notícia de que sua inscrição num curso de redação criativa avançada, a ser ministrado por Frank O’Connor em Harvard, havia sido rejeitada. Ao mesmo tempo, a autora também atravessava um séria crise artística que há tempos a impossibilitava de escrever o que quer que fosse: poesia, ficção ou ensaio.

As poucas anotações em seus diários durante esse período registram um clima de confusão mental, sensação de fracasso e inadequação:

Desejo colossal de escapar, fugir, não falar com ninguém. Pânico em tese – falta de pessoas com quem estar – recriminação pelas escolhas erradas do passado – Medo, feio e grande e lastimável. Medo de não ser bem-sucedida intelectual e academicamente: o pior golpe na segurança. Medo de não conseguir manter o ritmo rápido e furioso dos últimos anos em busca dos prêmios – e qualquer tipo de vida criativa. Desejo perverso de me refugiar no pouco me importo³⁶.

Depois de alguns dias em casa, a exaustão, o silêncio, a auto-flagelação e outros sinais que evidenciavam um séria crise depressiva, fizeram com que a poeta fosse diagnosticada como “à beira de um colapso nervoso”³⁷ e, conseqüentemente, conduzida a um tratamento negligente por eletroconvulsoterapia³⁸. A forma bárbara

³⁵ ALEXANDER, Paul. *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*. New York: Da Capo Press, 1999. p. 15.

³⁶ PLATH. *Os Diários de Sylvia Plath*, p. 219.

³⁷ ALEXANDER. *Rough Magic*, p. 119.

³⁸ Surgida nos anos 30, a eletroconvulsoterapia (ECT) ganhou popularidade em todo o mundo nas décadas seguintes, principalmente a partir dos anos 50. Apesar de todas as controvérsias surgidas ao longo do tempo, continua a ser utilizada até hoje, mas apenas em pacientes com depressões graves e resistência a medicamentos. Em 1953, percebendo que Sylvia mergulhava em uma depressão cada vez mais profunda, Aurelia Plath seguiu os conselhos do psiquiatra Dr. J. Peter Thornton e consentiu que ela recebesse o que se acreditava ser, na época, o tratamento mais eficaz. Administradas no Valley Head Hospital, as sessões contrariaram quase todas as regras da ECT: a) O Dr. Thornton não permitiu que Aurélio ou outro membro da família acompanhasse as sessões; b) Sylvia não tomou qualquer relaxante muscular nem anestésico geral; c) Acordava de todas as sessões sozinha, sem a presença do médico ou enfermeira; d) Durante o tratamento, o Dr. Thornton saiu de férias, deixando em seu lugar um outro médico, que a paciente sequer conhecia. Hoje sabe-se que, sem anestesia e relaxantes

como essas sessões de terapia por eletrochoque foram administradas apenas conseguiram piorar seu estado, fazendo-a sair de um estado de dormência constante para uma insônia aguda.

No dia 24 de agosto, depois de várias noites sem dormir, Sylvia deixou na cozinha um bilhete que dizia “fui caminhar, volto amanhã”, e desceu ao porão de casa com um frasco cheio de pílulas para dormir e um copo d’água. No porão, depois de remover a lenha que cobria uma cavidade ao lado da lareira, agasalhou-se com um cobertor, entrou no buraco, recobriu-se com a lenha e tomou cerca de quarenta comprimidos. Foi encontrada três dias depois, salva pelo próprio vômito, não sem que antes a notícia se espalhasse por todo o país em manchetes que evidenciavam o desaparecimento da “brilhante aluna do Smith”. Durante o resto do ano, Plath ficaria internada novamente, desta vez no célebre hospital psiquiátrico Mclean Hospital³⁹, onde recebeu tratamento adequado.

No retorno ao Smith, Sylvia volta a escrever e retoma os trabalhos em sua tese de formatura – *The Magic Mirror*, um estudo sobre o duplo na obra de Dostoiévski –, defendida em 1955 e aprovada *summa cum laude*. Nesse mesmo ano, além de concluir a graduação e ganhar alguns prêmios ofertados a jovens poetas, ela concorreu a uma bolsa Fullbright e prestou exames para cursar pós-graduação no Newham College da Universidade de Cambridge, Inglaterra, sendo aprovada em ambos. No Reino Unido, Plath estudou filosofia e literatura moderna.

Em Cambridge, durante a festa de lançamento da revista literária *St. Botolph’s Review*, Sylvia conheceu o poeta inglês Ted Hughes, seu futuro marido. Ted era um desses artistas cuja genialidade todos reconhecem desde muito cedo. Ex-aluno de Cambridge, mesmo sem ter publicado ele já era largamente reconhecido nos meios

musculares, a ECT torna-se uma espécie de eletrocução. Despertando sozinha, Sylvia provavelmente experimentou um tipo de abandono que a deixou ainda mais vulnerável. Teoricamente, diz Paul Alexander (1999, p. 120), a ECT “diminui o nível de ansiedade do paciente quando interfere no funcionamento normal do cérebro, criando uma perda de memória temporária. [...] Os níveis de ansiedade de Plath só aumentaram com a terapia, precisamente pelo modo com que os médicos conduziram as sessões”. Para Anne Stevenson (1992, p. 73), “é possível que ela nunca se tenha recuperado disso, e que o tratamento tenha alterado permanentemente sua personalidade. [...] Pode-se atribuir aos eletrochoques a ameaça invisível que povoa quase tudo o que ela escreveu, sua convicção de que o mundo, embora de aparência benigna, esconde uma perigosa hostilidade, dirigida especialmente contra ela.”

³⁹ Respeitado por seus métodos de tratamento avançados, com o tempo o Mclean Hospital também se tornou conhecido como o hospital preferido de intelectuais e artistas criativos. Depois da internação de Sylvia Plath, os poetas Robert Lowell e Anne Sexton também se internaram lá, em diferentes épocas. Sua lista de pacientes famosos inclui os cantores James Taylor, Marianne Faithful, Ray Charles, Steven Tyler.

literários e acadêmicos como uma das maiores promessas de sua época. Anotações feitas em seu diário, datadas de 26 de fevereiro de 1955, dia subsequente ao lançamento da revista, dão conta de uma paixão avassaladora:

Então aconteceu o pior, aquele rapaz enorme, moreno, robusto, o único ali enorme o bastante para mim, que circulava mexendo com as mulheres, cujo nome perguntei no minuto em que entrei no bar mas ninguém me disse, aproximou-se olhando firme nos meus olhos e ele era Ted Hughes. [...] E quando beijou meu pescoço eu o mordi com força no rosto, demoradamente, e quando saímos da sala escorria sangue pela face dele. [...] Tanta violência, posso entender por que as mulheres se apaixonam pelos artistas. O único homem no local que era tão grande quanto seus poemas, as palavras jorravam maciças e dinâmicas; seus poemas são fortes e intensos como o vento na viga mestra de aço⁴⁰.

“Quando Ted e Sylvia se conheceram”, escreve Anne Stevenson, “a paixão de ambos pela poesia fez uma ponte entre dois mundos muito diversos”⁴¹. Alto, forte e viril, Sylvia se apaixonou não apenas pelo homem e seu físico – uma lenda entre intelectuais e também entre as mulheres – mas também por sua força criativa, por seu conhecimento de literatura, seu entusiasmo pela arte e também porque ele, como ela, abraçava o ofício da poesia como um compromisso de vida e morte. De certo modo, o vazio deixado pela ausência do pai era agora preenchido por outra figura esfíngica, um outro “colosso”. Depois de um breve namoro de quatro meses, os poetas se casaram no dia 16 de junho de 1956, data do celebrado *Bloomsday* de James Joyce.

No início de 1957, o primeiro livro de Hughes, *The Hawk in the Rain*, ganhou o prêmio New York Poetry Center Award, e o poeta assinou seus primeiros contratos de publicação nos Estados Unidos e Inglaterra com as editoras Harper & Row e Faber and Faber. No final desse mesmo ano, depois que ambos receberam convites para lecionar literatura no Smith College (Sylvia) e na University of Massachusetts (Ted), o casal decide tentar a vida na América, onde residem e trabalham entre 1957 e 1959.

Ao que tudo indica, os sentimentos de Sylvia com relação a esse retorno eram bastante contraditórios. Ela certamente se orgulhava de voltar ao Smith College e ser admitida como professora em uma instituição tão renomada, onde ainda era lembrada por seus feitos acadêmicos. Por outro lado, a poeta se viu diante de um dilema comum a muitos artistas, desde sempre: a exaustão provocada pelas demandas aparentemente inconciliáveis entre a vida acadêmica e o ofício do artista. Como consequência, em

⁴⁰ PLATH. *Os Diários de Sylvia Plath*, p. 246-7.

⁴¹ STEVENSON. *Amarga Fama*, p. 109.

1958, o casal tomou a decisão de renunciar ao trabalho docente para tentar ganhar à vida apenas como escritores. Nesse período, Sylvia participou de um curso de poesia ministrado por Robert Lowell na Universidade de Boston, juntamente com Anne Sexton, Maxine Kumin e George Starbuck. “Embora esse grupo tenha convivido apenas por alguns meses, a influência mútua provou ser duradoura”⁴².

Apesar de tudo, os anos nos Estados Unidos foram produtivos. Plath escreveu e publicou contos e poemas, entre eles parte do material que mais tarde comporia *The Colossus*, seu primeiro livro. Em dezembro de 1959, com o reconhecimento do trabalho de Hughes crescendo tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, o casal decide retornar à Inglaterra e fixa residência em Chalcot Square, Primrose Hill, Londres, para esperar o nascimento de seu primeiro filho. Frieda Plath Hughes nasceu em abril de 1960 e, em outubro do mesmo ano, a Editora Heinemann publicou *The Colossus*. Apesar de ver seu livro ser quase ignorado pela imprensa e pela crítica inglesa, Sylvia continuou a publicar poemas e contos em periódicos como *The Observer*, *Encounter* e *London Magazine*, e gravou programas de rádio para a rede inglesa BBC.

Em 1961, “desesperados por mais espaço, por uma pausa nas pressões financeiras da vida em Londres e por mais tempo para escrever”⁴³, Plath e Hughes decidem se mudar para o interior e compram um solar na vila North Tawton, no condado de Devon, para onde se mudam em 31 de agosto. Com Sylvia grávida de Nicholas, que nasceria em janeiro do ano seguinte, a ida para Devon significava tanto uma tentativa de criar as crianças num ambiente mais tranquilo e espaçoso, quanto uma possibilidade de ambos poderem se dedicar integralmente a sua arte. Ainda assim, depois da mudança as coisas não pareceram mais fáceis pois Sylvia agora tinha que conciliar seu tempo e esforços entre a literatura, a maternidade e as atividades do lar. Em meio a tudo isso, no início de 1962 o casamento dos poetas entra em crise depois que Ted inicia um romance com Assia Wevill.

Hughes e Assia haviam se conhecido quando ela e seu marido, o também poeta David Wevill, arrendaram o apartamento em que Sylvia e Ted moravam, em Londres. Por causa de interesses e amigos comuns, os dois casais começaram uma relação de amizade. Em maio de 1962, durante um fim de semana em que os Wevill

⁴² GILL. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*, p. 8.

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

se hospedaram em Devon, Sylvia percebeu a indisfarçável atração que se formou entre Hughes e Assia, e que logo viria a se transformar em um relacionamento. No início, Ted passou a encontrá-la secretamente em Londres, mas o romance entre os dois seria rapidamente descoberto quando Plath atendeu, por acidente, uma ligação telefônica de Assia. Pouco tempo depois, esse episódio daria origem ao poema *Words Heard, by Accident, Over the Phone*.

Em setembro do mesmo ano, já decidida a se separar, Sylvia viaja com o marido e as crianças para a Irlanda e se hospeda na casa do poeta Richard Murphy; a intenção era procurar uma casa onde ela e as crianças pudessem passar o inverno. Entretanto, Hughes abandona a família na Irlanda e viaja à Espanha, provavelmente na companhia de Assia. Sylvia retorna a Devon sozinha, e em outubro Ted retorna ao solar mas apenas para pegar seus pertences e se mudar de vez para Londres. Isolada, plantada no olho do furacão, esse período se mostrou extremamente fértil em termos de concentração e criatividade, pois foi durante a tormenta que a extraordinária voz de Ariel aflorou, transformando a experiência privada e íntima num “delírio lapidado”⁴⁴.

De acordo com a maioria dos estudos biográficos, durante toda a vida Sylvia Plath sofreu de depressão e transtorno ciclotímico do humor, um tipo perigoso de desordem bipolar que alternava estados extremos de confiança, liberdade e auto-estima, e períodos de depressão intensa, que invocavam emoções como incapacidade, aprisionamento, vingança e uma incontrolável atração para a morte. Em Devon, cuidando sozinha das duas crianças enquanto tentava se equilibrar dentro de um estado emocional confuso e frágil, Sylvia escreveu numa velocidade e continuidade que ainda não atingira antes, como se aquela fosse a única maneira de lidar com a dor, a raiva e o medo; como se a escrita fosse um remédio, ou uma saída.

Novos poemas surgiam quase diariamente, como se escrever fosse a única maneira de lidar com a separação, a doença e as dificuldades da vida doméstica. De acordo com Ana Cecília Carvalho, entre 2 de julho e 31 de dezembro de 1962, Plath produziu cerca de 45 poemas. Desses, somente no mês de outubro do mesmo ano ela compôs a admirável soma de 26 poemas, “escritos nas primeiras horas da manhã, depois que o efeito dos comprimidos para dormir havia passado e antes que as

⁴⁴ LOPES, Rodrigo Garcia. “Sylvia Plath: Delírio Lapidado”. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Mauricio Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 117.

crianças acordassem”⁴⁵. Era a “hora azul” e imaterial de *Ariel*, o poema mágico que performa e cavalga o nascimento do novo dia, da nova escrita e da nova voz.

Na perspectiva de Anne Stevenson, a fluência ininterrupta com que os poemas brotavam era inteiramente nova. O que antes começara como um poema ou dois, aqui e ali, chegava agora a um momento de explosão crucial:

Sozinha, dona de seu destino, ela de repente era capaz de concentrar toda a força de seu domínio do ofício e suas enormes energias no irresolvido dilema interior que a trouxera a esse transe. Podia agora examinar cada faceta dele e definitivamente superar o dilema eliminando-o através da escrita. Podia então prosseguir para um mundo novo cheio de possibilidades. Nas longas horas que passava sozinha os poemas vinham numa torrente – maduros, quase sem esforço, com uma liberdade e precisão imensamente ampliadas.⁴⁶

Em fins de outubro, cansada do isolamento da vida no interior e das obrigações com o solar, Plath decidiu que era hora de voltar a viver em Londres com as crianças. Nesse período, todas as suas decisões e movimentos parecem indicar um grande esforço na tentativa de seguir adiante, de se renovar; ordenando a vida de outros modos e procurando achar novos rumos enquanto mulher e enquanto artista. Ela continuou produzindo compulsivamente e no início de novembro viajou à capital inglesa para procurar, com a ajuda de Hughes, um apartamento para viver com as crianças.

Durante sua estada na cidade, enquanto caminhava sozinha no antigo bairro onde morou, a poeta avistou uma placa de “aluga-se” no número 23 da Fitzroy Road. Aproximando-se, viu ao lado desta a famosa placa azul, afixada pelo governo britânico em endereços onde viveram pessoas famosas ou onde importantes eventos aconteceram. Nela, lia-se: “Aqui viveu William Butler Yeats, Poeta e Dramaturgo Irlandês, 1865-1939”. Sylvia interpretou aquele achado como um bom sinal – para ela, Yeats havia sido, desde sempre, uma referência literária – e, imediatamente, alugou o apartamento.

A mudança para Londres ocorreu no dia 10 de dezembro de 1962. Em janeiro de 1963, o romance *The Bell Jar* foi publicado na Inglaterra sob o pseudônimo Victoria Lucas. Daí em diante sua saúde física e emocional apenas se deteriorou progressivamente. O exercício da escrita, que ela repetidas vezes afirmou ter uma função de “saída” da desordem emocional, cumprindo o papel de religar, ordenar, e

⁴⁵ CARVALHO. *A Poética do Suicídio em Sylvia Plath*, p. 33.

⁴⁶ STEVENSON. *Amarga Fama*, p. 335.

recriar a vida⁴⁷, finalmente falha. A depressão constante, e toda a situação de isolamento e responsabilidades em meio a um dos mais rigorosos invernos londrinos, parecem tê-la posto em uma situação limite.

No início de fevereiro, depois de passar o fim de semana com o casal de amigos Jillian e Gerry Becker em Mountfort Crescent, Islington, a poeta retornou a Londres nas últimas horas do domingo. Nessa mesma noite, na madrugada do dia 11 de fevereiro de 1963, Sylvia Plath isolou seus dois filhos no primeiro andar do apartamento em que morava, desceu até a cozinha, vedou portas e janelas com toalhas e fita adesiva, abriu todas as torneiras de gás do fogão e em seguida deitou a cabeça sobre a grade do forno, cometendo suicídio⁴⁸.

O que acontece à partir de sua morte alcança a envergadura do mito. Em busca do ser real e das respostas para seu destino trágico, tentando ler nas linhas da escrita literária as falas de um indivíduo já ausente e desconhecido, a “presença” da escritora seria invocada por sua própria obra, a única materialidade disponível. Nos anos que se seguiram ao lançamento do livro *Ariel*, foi como se uma segunda vida – póstuma – começasse diante da observação pública. Impelida por uma voz poética sem precedentes e pelas circunstâncias de recepção e publicação de sua obra, Sylvia Plath saiu de uma situação de semi-anonimato para atingir o *status* de culto, de uma

⁴⁷ CARVALHO. *A Poética do Suicídio em Sylvia Plath*, p. 94.

⁴⁸ Uma espécie de ressurreição começa para Sylvia Plath na manhã do dia 11 de fevereiro de 1963. Tendo apenas dois livros publicados e quase nenhum reconhecimento como escritora, ela se converteu, como aponta Marília Pacheco Fiorillo (1991, p. 7), “num daqueles casos de culto póstumo, em que a obra só conquista o direito à atenção graças ao último gesto trágico do autor”. Seu suicídio retroage e atravessa não apenas os processos de recepção e reconhecimento de sua obra literária, mas a própria história familiar do casal. Perseguido pelas feministas e por entusiastas de Plath, Ted Hughes viu sua vida pessoal e sua obra serem “engolidas”, ao longo dos anos, pelo mito que se formou em torno da morte de sua esposa, sendo aos poucos coagido a “optar” por uma vida de reclusão e por manter o mais absoluto silêncio em relação a ela. Depois da morte de Sylvia, ele e Assia Wevill mantiveram um relacionamento por cerca de seis anos, alternando entre rompimentos breves e reconciliações, e tiveram um filha, Shura. Nascida na Alemanha, filha de um Judeu Russo e de um Luterana Alemã, Assia foi criada em Tel Aviv depois que seus pais foram obrigados a fugir do regime nazista. Conhecida por sua inteligência e beleza, nos anos seguintes à morte de Sylvia Plath, ela teria desenvolvido um tipo de obsessão pela figura da escritora, chegando até mesmo a vasculhar seus escritos e usar seus pertences pessoais. Ironicamente, no dia 23 de março de 1969, ela “mimetizou” o suicídio de Sylvia, matando-se também por envenenamento com gás de cozinha, durante um dos períodos de separação que enfrentou com Ted. Talvez tentando superar a morte de sua rival, Assia criou uma dupla tragédia pois também matou Shura, que na época tinha apenas quatro anos. Em 1970, Hughes dedicou seu livro *Crow* à memória das duas. Em 2006, depois de uma pesquisa de quase vinte anos, o casal de jornalistas israelenses Eliat Negev e Yehuda Koren lançaram a biografia *A Lover of Unreason: The Life and Tragic Death of Assia Wevill*, na qual dão forma e história à mulher que é geralmente tratada como a “aparição” sedutora que desencadeia a separação do casal de escritores. Recentemente, a tragédia familiar dos Hughes foi ampliada quando o Dr. Nicholas Hughes, filho de Sylvia e Ted, enforcou-se no dia 16 de março de 2009, depois de uma longa batalha contra a depressão, aos 47 anos.

devoção quase religiosa, para além do puramente literário, “do tipo que raramente se forma em torno de qualquer autor, vivo ou morto”⁴⁹.

⁴⁹ ALEXANDER. *Rough Magic*, p. 334.

CAPÍTULO 2

2.1. DO POEMA À VIDA: EM TORNO DE ARIEL

O livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode).

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*⁵⁰

Na Inglaterra

Por decisão familiar, a natureza da morte de Sylvia Plath não foi imediatamente revelada. Talvez por contrariar o que se considera ser instintivamente natural ao humano – a pulsão de vida, o impulso para a sobrevivência – o suicídio é um tipo de ritual que desperta sentimentos tão díspares quanto repulsa, medo, incompreensão e raiva; uma espécie de fardo que parentes e amigos tentam administrar e esconder, quando possível. Portanto, mesmo que rumores logo tenham se espalhado entre conhecidos, e no meio da comunidade literária, as primeiras notícias publicadas sobre seu falecimento, ou simplesmente não faziam menção às circunstâncias em que a poeta morreria, ou imputavam uma pneumonia viral como *causa mortis*.

Muito embora já tivesse publicado em praticamente todos os periódicos mais importantes de sua época, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, no momento de sua morte Sylvia Plath ainda era uma autora desconhecida fora dos ambientes literários. Naquele momento, sua obra editada em livro se resumia apenas a *The Colossus* e *The Bell Jar*, e sua vasta produção poética ainda se achava longe do fenômeno editorial que nas décadas posteriores venderia quase tudo escrito por ela, ou sobre ela. Para Alexander, a “segunda vida” de Sylvia Plath começa num domingo, 17 de fevereiro de 1963, quando o jornal *The Observer* publica, em um único parágrafo, o tributo *A Poet’s Epitaph*, escrito pelo crítico literário Alfred Alvarez:

⁵⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 20.

Na última segunda-feira, Sylvia Plath, poeta norte-americana e esposa de Ted Hughes, morreu subitamente em Londres. Ela tinha trinta anos. Publicou seu primeiro e extraordinário livro, *The Colossus*, em 1960. Mas só recentemente a intensidade peculiar de seu gênio encontrou sua perfeita expressão. Nos últimos meses ela vinha escrevendo continuamente, quase como se estivesse possuída. Nesses derradeiros poemas, vinha sistematicamente investigando aquela área estreita e violenta entre o viável e o impossível, entre a experiência que pode ser transmutada em poesia, e aquela que é esmagadora. Seu trabalho final representa um avanço absolutamente novo para o verso moderno e a afirma, na minha opinião, como uma das mais talentosas poetisas de seu tempo... Para a literatura, a perda é inestimável⁵¹.

Juntamente com o tributo de Alvarez, o Observer publicou uma foto de Sylvia e quatro dos últimos poemas aos quais o crítico se referia: *Contusion*, *The Fearful*, *Kindness* e *Edge*. Se por um lado a força e o brilho desses textos ilustravam o tipo de “possessão” que Alvarez tentava capturar, justificando o elogio a uma autora quase desconhecida, por outro, como observou Alexander, poemas como *Edge* e *The Fearful*, “cujos narradores contemplam a auto-destruição, punham em dúvida a afirmação abrupta de que Plath morreria ‘subitamente’”⁵². Ainda assim, mesmo que a comunidade literária na Inglaterra e nos Estados Unidos estivesse a par dos detalhes sobre sua morte, foi como se tivessem feito um pacto de silêncio.

Na verdade, nos meses posteriores à morte da poeta a única referência explícita a seu suicídio foi feita na edição de 22 de fevereiro de 1963 do Saint Pancras Chronicle, um pequeno jornal local que cobria notícias de Camden Town, bairro londrino onde ela morreu. Com o título *The Tragic Death of a Young Authoress*⁵³, o artigo citava o inquérito policial e era bastante claro e objetivo em suas afirmações, dando conta dos últimos dias da poeta e do método utilizado para o auto-extermínio. Talvez por causa do tamanho e do tipo de audiência atingida pelo Saint Pancras Chronicle, ninguém, a não ser os familiares mais próximos, pareceu ter lido o texto.

Durante o resto do ano, vários periódicos na Inglaterra (The Critical Quarterly, The London Magazine, The Atlantic Monthly, The Observer) e nos Estados Unidos (Poetry, The New Yorker) começaram a publicar os poemas que Sylvia Plath havia escrito em seus últimos meses de vida. Como herdeiro do espólio literário da esposa – eles ainda estavam legalmente casados quando ela morreu –, nesse período Ted

⁵¹ Apud ALEXANDER. *Rough Magic*, p. 335.

⁵² Ibid., p. 335.

⁵³ Ibid., p. 337.

Hughes negociou os direitos de publicação com jornais e revistas, preparando o terreno para o lançamento póstumo de *Ariel*, cujo datiloscrito, arranjado em cuidadosa sequência, ele havia encontrado cuidadosamente guardado dentro de uma pasta sobre a escrivaninha onde a poeta costumava trabalhar.

Numa manobra que também responde por grande parte da estrutura do mito confessional, o *Ariel* publicado dois anos depois da morte de Sylvia Plath era um outro livro, em grande parte diferente daquele deixado por ela ao cometer suicídio. Em seu lugar, foi uma outra obra que surgiu. Como indicam suas próprias anotações, Sylvia provavelmente fez a última revisão do manuscrito na segunda quinzena de dezembro de 1962. Depois disso, ela continuou escrevendo obsessivamente, com a mesma voz furiosa e destruidora, remontando os fragmentos da experiência do corpo e da mente em paisagens cada vez mais sombrias, até que nos últimos poemas – *Edge* foi provavelmente finalizado em 5 de fevereiro, seis dias antes do suicídio – há apenas o sujeito e seu encontro com a morte, cuja beleza ele contempla sem dor.

De posse do manuscrito e desses últimos poemas, a interferência de Ted Hughes parece ter sido motivada tanto por razões individuais quanto artísticas. Por um lado, como crítico da obra de Sylvia, ele reconhecia o valor literário daqueles últimos textos como uma realização impressionante, pois a autora havia finalmente encontrado sua voz, aquela que, segundo Alvarez, “destranca cadeados, abre portas, e lhe permite dizer o que quiser dizer”. Em entrevista ao *The Paris Review*, Hughes alegaria que por causa do estranhamento causado por essa voz, naquele momento a qualidade da poética de *Ariel* ainda não era tão óbvia, o que dificultava sua publicação. O poeta também ressalta seu desejo de que a obra pudesse revelar toda a evolução estética da autora e o aperfeiçoamento do que ele considerava um método só plenamente concluído em seus últimos trabalhos: “juntar um amontoado de boas palavras e objetos vívidos e construir um molde; um modelo que seria projetado de algum lugar profundo dentro dela”⁵⁴.

Por outro lado, os motivos de Hughes também eram levianos, uma vez que os poemas excluídos foram exatamente aqueles que o atingiam mais diretamente, e que ele considerou “pessoalmente agressivos”⁵⁵, escritos durante o período da separação e

⁵⁴ HUGHES. Ted. *The Art of Poetry No 71*. *The Paris Review* N° 134, Spring, 1995. Interviewed by Drue Heinz. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/1669/the-art-of-poetry-no-71-ted-hughes>. Acesso em: 08/04/2011.

⁵⁵ HUGHES. Introduction. In: PLATH. *The Collected Poems*, p. 15.

nos meses imediatamente posteriores. Segundo argumentos do próprio escritor, sua interferência se justificava como defesa dos filhos e da própria reputação, e o corte só não foi maior porque alguns desses poemas já haviam sido publicados em periódicos e eram conhecidos do público. Desse modo, mesmo sabendo que a própria autora reconhecia naqueles textos um tipo novo de inspiração, provavelmente a ser utilizada em um terceiro livro, Hughes eliminou quatorze poemas, adicionou outros treze, selecionados de sua produção derradeira, e reestruturou a ordem de *Ariel*.

As mudanças feitas por Ted Hughes no manuscrito original do livro são parte indissociável do mito erguido em torno de Sylvia Plath. Por serem insolúveis, as discussões e controvérsias em volta desse tema nunca se esgotam. A revelação de sua “interferência” somente foi feita em 1982, no prefácio que o poeta escreveu para o lançamento de *The Collected Poems*, quase duas décadas depois da primeira publicação de *Ariel*, e só acirrou ainda mais a polêmica relação entre ele e a crítica plathiana, especialmente aquela de orientação feminista. O formato original de *Ariel* só viria a ser publicado em novembro de 2004 quando Frieda Hughes, filha do casal, lançou *Ariel: The Restored Edition*, uma edição fac-similar com o datiloscrito original e vários rascunhos do poema *Ariel*, dando-nos a clara compreensão de como Sylvia reescrevia um mesmo texto inúmeras vezes, até obter uma forma final satisfatória.

Apesar da relevância inegável dessa edição, principalmente para os temas ora tratados nesse sub-capítulo (a recepção crítica da obra e as relações de duplicação entre a morte da poeta e as mortes performadas no texto literário, ambas como possibilidade de ressurreição), os argumentos por mim defendidos nessa dissertação se baseiam sempre, e em primeira instância, na primeira edição publicada na Inglaterra em Março de 1965, ou na edição norte-americana publicada um ano depois (contendo três poemas a mais) com prefácio do poeta Robert Lowell. É esse o *Ariel* que, ao longo de quase cinco décadas, tem sido estudado, discutido e constantemente reeditado. Foi sobre ele que uma das maiores fortunas críticas do século XX se construiu, desde o início. Vista em perspectiva, a atitude de Hughes não me parece nem inocente nem criminosa, mas torna ainda mais complexas as relações dialógicas entre a poética de Sylvia Plath e o real, fragmentando ainda mais o que por si só já tem como método a *collage* de pedaços da experiência concreta. Até sua morte, em 1998, Hughes continuou a ser acusado de desordenar e ocultar as intenções da própria autora, o que de certo modo põe em questão o estatuto da obra de arte como objeto sagrado e intangível.

Muitos anos depois, quando a sequência original do livro foi revelada no prefácio que o poeta escreveu para *The Collected Poems* (1981), o ensaio *The Two Ariels: The (Re) Making of the Sylvia Plath Canon*, de Marjorie Perloff, comparou a sequência elaborada por Plath com as alterações feitas por Hughes. Inspirando toda uma geração de estudiosos da obra de Sylvia Plath, a leitura de Perloff propõe que a poética de *Ariel* deve ser vista não como uma obra surgida no fluxo de uma hemorragia inestancável, arrastando o sujeito em direção à morte, mas como um objeto artístico cuidadosamente finalizado.

Para Perloff⁵⁶, a sequência organizada pela poeta tem uma estrutura narrativa particular que começa com o nascimento de Frieda no poema *Morning Song*, atravessa a loucura e o desespero advindos da descoberta da traição em *The Rabbit Catcher*, *The Jailor*, *Elm*, etc., mergulha no período de fúria e misoginia que se seguiu ao fim do casamento em *Lesbos*, *The Other*, *Stopped Dead*, etc., até culminar com a morte ritual e a ressurreição nos últimos poemas do livro, a célebre sequência das abelhas: *The Bee Meeting*, *The Arrival of the Bee Box*, *Stings* e *Wintering*. Adversamente, argumenta Perloff, o *Ariel* de Hughes eliminou a possibilidade dessa cerimônia de renovação para enfatizar o que lhe era oposto, uma vez que os poemas acrescentados pareciam ter sido “escritos de um lugar além da fúria, por alguém que não culpa mais ninguém por sua condição e se reconcilia na morte”⁵⁷. Os textos suprimidos, de acordo com a crítica, foram aqueles que deixavam claro que o abandono do marido era a principal causa de sua depressão.

De qualquer modo, ao projetar a inevitabilidade da morte como *leitmotiv*, Hughes alterou radicalmente a estrutura, a expressão e a recepção do livro. Entretanto, ainda que seu ato tenha sido manipulador, não há como negar que o livro organizado por ele foi o responsável pela inserção de Plath no cânone da poesia norte-americana e mundial. Movido por razões pessoais ou estéticas, sua imprudência “criou” um objeto fragmentado, inacabado e múltiplo; ao mesmo tempo um e vários, passível de diferentes encaixes e aberto a vários “sentidos”. Sob esse ponto de vista, *Ariel* é um acontecimento que se confunde com a experiência de onde foi retirado, entrelaça criador e criatura e deixa de ser um simples objeto artístico para se constituir num elemento da própria vida, sujeito às interferências de seu tempo.

⁵⁶ PERLOFF, Marjorie. *The Two Ariels: The (Re) Making of the Sylvia Plath Canon*. In: *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston: Northwestern University, 1990.

⁵⁷ *Ibid*, p. 181.

O resultado dessa intromissão – eu tento evitar julgamentos históricos aqui – trouxe à cena da literatura de língua inglesa um livro que considero ainda mais impactante que o manuscrito original. De certo modo, estimulada pela crítica do autobiográfico e do confessional que se formou à partir de seu lançamento, pela sequência e popularidade das publicações póstumas e por sua própria e complexa urdidura, a poética “autobiográfica” e “confessional” de *Ariel* pareceu representar a trajetória da autora até o palco do suicídio, lugar onde o ciclo performático do *self* se fecha e, perfeito, “seu corpo morto exhibe um sorriso de satisfação”⁵⁸. Dentro dessa perspectiva, o mosaico de emoções contraditórias e violentas – amor/ódio, ventura/desdita, auto-determinação/insegurança, vida/morte, etc. – construídos pelo enunciador à partir da fragmentação da experiência factual (sua matéria-prima), termina por borrar as fronteiras que separam o corpo da poeta, o gesto da escritura e a obra de arte em si.

A edição britânica de *Ariel* (imagem 01 do anexo) foi lançada em Londres em março de 1965, sem a introdução que Hughes se propôs a escrever, mas não conseguiu. Sem fazer qualquer menção às circunstâncias de sua morte, na sobrecapa do livro a sinopse afirmava apenas que aqueles poemas “tinham sido escritos entre a publicação em 1960 do primeiro livro de Sylvia Plath, *The Colossus*; e seu falecimento, em 1963”⁵⁹. De acordo com Alexander, os primeiros críticos de *Ariel* agiram quase como um grupo que tivesse deliberado sobre o assunto, recusando-se a revelar que Plath tinha cometido suicídio. Mais que isso, eles pareciam perplexos diante de poemas que desafiavam as regras da crítica tradicional:

No *The Listener*, P. N. Furbanck chamou o trabalho de Plath de “bravata histórica”; no *Spectator*, M. L. Rosenthal expressou preocupação com “seu fascínio pela morte”; e no *New Statement* Francis Hope questionou “um enorme talento destruído pela morte prematura”. Finalmente, no *Observer*, Alvarez afirmou que, embora os poemas de *Ariel* sejam “desesperados, vingativos e destrutivos”, no fundo eles são “trabalhos de grande pureza artística e, apesar de todo o nihilismo, grande generosidade”. Alvarez também observou (e ele foi o primeiro a fazê-lo) que desde a morte de Plath “um mito vem aderindo ao seu trabalho”. Para Alvarez, esse mito derivava de sua morte prematura, que parecia “preparada e entendida – de certo modo, até justificada, como um tipo de *last unwritten poem*”.⁶⁰

⁵⁸ “The woman is perfected. / Her dead / Body wears a smile of accomplishment”. PLATH, Sylvia. *Ariel*. London: Faber and Faber, 1999. p. 80.

⁵⁹ ALEXANDER. *Rough Magic*, p. 340.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 341.

A partir de Alvarez, a leitura do gesto suicida de Sylvia Plath como *last unwritten poem* (último poema não escrito) torna-se recorrente na crítica plathiana e inaugura criticamente esse processo de fusão entre o real e o texto poético. Embora possa ser vista como um elemento redutor, que responsabiliza a biografia do artista pela elucidação plena do objeto estético, limitando-o aos signos da autobiografia e do confessionalismo, a expressão também pode nos remeter à idéia de que o gesto final de um autor suicida e a lógica do *last unwritten poem* de Sylvia Plath podem ser vistos como um tipo de performance que desafia, interfere e redimensiona a recepção de sua obra. De certo modo, a partir do suicídio da poeta não se pode mais ignorar os elementos autobiográficos e confessionais que mobilizaram a escrita, nem tampouco limitar a leitura de sua poética a eles. Dentro dessa perspectiva, o sujeito enunciator da poética plathiana remete sempre a uma identidade performática.

Mesmo ligando a criação do mito à morte da autora, naquele momento Alvarez preferiu não se manifestar a respeito do auto-extermínio. O silêncio só começaria a ser quebrado na edição de 7 de outubro do Reporter, quando George Steiner publicou seu ensaio *Dying Is an Art*⁶¹, falando abertamente do suicídio da poeta e trazendo para a cena crítica um assunto evitado, mas já plenamente conhecido. Para Steiner, desde *Death and Entrances*, de Dylan Thomas, nenhum outro grupo de poemas havia causado um impacto tão forte nos críticos e leitores ingleses quanto *Ariel*. Os últimos poemas de Sylvia Plath, dizia Steiner, “ganharam uma aura de lenda, tanto por serem representativos do nosso atual caráter de vida emocional como inigualáveis em seu brilho impecável e áspero”⁶².

Steiner foi um dos primeiros a identificar a presença fantasmática do auto-extermínio de Sylvia Plath incidindo sobre a recepção da obra. Para o crítico inglês, parte do fascínio dos poemas de *Ariel* residia exatamente no suicídio de sua autora, que passou a significar, culturalmente, “a franqueza e os riscos específicos da condição do poeta”⁶³. Na visão de Steiner, Sylvia pagou um preço alto em tormentos íntimos para que seus poemas atingissem o que ele chamou de “sinceridade” e “autoridade dramática própria”:

⁶¹ STEINER, George. “Morrer é Uma Arte”. In: _____ *Linguagem e Silêncio: Ensaio Sobre a Crise da Palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 179.

⁶² *Ibid.*, p. 179.

⁶³ *Ibid.*, p. 179.

Todos esses elementos dificultam a apreciação dos poemas. Com isso quero dizer que a veemência e a intimidade da poesia são tais que constituem uma retórica de sinceridade extremamente vigorosa. Os poemas agem sobre nosso nervos com sua soberba nudez, fazendo exigências tão imediatas e insistentes que o leitor se retrai, desconcertado com as discrições evasivas e rotineiras de sua própria sensibilidade. No entanto, para criarem vida em nós, para serem mais do que peças expostas na história da tensão psicológica moderna, esses poemas têm que ser lidos com toda a inteligência e escrúpulo que pudermos mobilizar. São demasiado honestos, demasiado valiosos para serem submetidos ao mito.⁶⁴

Percebe-se que há uma enorme contradição nessa passagem do texto de Steiner, que de certo modo reflete quase toda crítica que se formaria a partir de então. Mesmo afirmando que os poemas de Ariel eram por demais valiosos para serem submetidos ao mito que se formava em torno do suicídio de Sylvia Plath, fomentando-lhe a imagem da “poetisa torturada da América”⁶⁵, o crítico britânico termina por ser um dos primeiros a sujeitar a poética de Sylvia Plath à idéia de uma mera retórica da sinceridade, da franqueza e do desabafo, justificando a atração que ela exercia nos leitores pelo gesto de auto-extermínio de sua autora. Dentro dessa perspectiva, o ensaio de Steiner inaugura o consenso que se formaria nos anos seguintes, de que a escritura plathiana – tendo *Ariel* como mote – era uma representação plena de sua trajetória de vida e morte.

Nos Estados Unidos

No interior desse contexto, a estrutura do suicídio de Sylvia Plath como *last unwritten poem* começa a se consolidar a partir da publicação norte americana de *Ariel* em 1966, e de uma resenha de grande repercussão publicada na revista *Time*. Depois do êxito na Inglaterra, várias editoras tentaram comprar os direitos de publicação nos Estados Unidos, mas Hughes acabou fechando com a proposta da Harper & Row, que imediatamente convidou o poeta Robert Lowell para escrever um

⁶⁴ Ibid., p. 180.

⁶⁵ RATNER, Rochelle. “Sylvia Plath: Além do Biográfico”. In: KOSTELANETZ, Richard (et al.). *Viagem à Literatura Norte-Americana Contemporânea*. Tradução de Jaime Bernardes. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985. p. 337.

prefácio com o objetivo de “preparar os leitores para os poemas e garantir o sucesso do lançamento”⁶⁶.

Estampado na capa da primeira edição americana (imagem 02 do anexo)⁶⁷, um trecho do texto de Lowell dizia: “Nesse poemas, escritos nos últimos meses de sua vida, muitas vezes acelerados à velocidade de dois ou três por dia, Sylvia Plath torna-se ela mesma, torna-se algo imaginário, novo, selvagem, e subitamente criado...”. E prosseguia afirmando que, naqueles poemas, a autora se convertia em algo como uma entidade mítica, “distante de uma pessoa real, ou de uma mulher, certamente não apenas mais uma ‘poetisa’, mas uma daquelas heroínas supra-reais, hipnóticas, clássicas”⁶⁸.

Na perspectiva de Marília Pacheco Fiorillo⁶⁹, o prefácio de Lowell tinha um leve tom de *mea culpa*, quase um susto, diante da chama irresistível dos poemas de *Ariel*. Sylvia havia sido sua aluna em um seminário de poesia na Universidade de Boston e ele não havia notado nada de especial em sua escrita. Agora, sua surpresa adquiria um tom de lamento por não ter prestado atenção suficiente a um trabalho que, ainda confuso, já era bastante refinado, “e se pergunta como não suspeitou do assombroso potencial que tinha diante dos olhos”⁷⁰. Em suas próprias palavras, era doloroso olhar para trás e se dar conta de que o “segredo” daqueles poemas “havia se perdido em algum lugar entre as pausas e a delicadeza de sua laboriosa timidez inicial”⁷¹.

⁶⁶ ALEXANDER. *Rough Magic*, p. 340.

⁶⁷ A utilização de um trecho do prefácio de uma obra literária como “capa”, um procedimento curioso e raramente observado, claramente indica não apenas o tipo de publicidade sensacionalista que se seguiria, mas aponta também para uma tentativa imprudente de alinhar a obra dos dois poetas, de modo a transferir a notoriedade de Robert Lowell à obra de Plath, categorizando-a dentro do arcabouço confessional. Ganhador do Pulitzer Prize por seu livro *Lord Weary's Castle* (1946), Lowell foi “o principal poeta do primeiro período pós-modernista na poesia anglo-americana” (GROSSMAN, 1985, p. 351). O êxito de *Lord Weary's Castle* e sua consciência do “sentido meticuloso, rigoroso e árduo do ofício do poeta” (Ibid., p. 352), fizeram dele um escritor conhecido em todo o mundo. Já consagrado, em 1959 Lowell publica *Life Studies*, coletânea de poemas que causou enorme impacto na literatura norte-americana e mundial e também renovou sua imagem e sua obra radicalmente. Experimentais e transformadores, parte dos poemas de *Life Studies* haviam sido “extraídos” de suas periódicas internações psiquiátricas no *McLean Hospital*, onde se tratou durante crises maníaco-depressivas. Neles, Lowell “cessa de construir o poema como um suplemento à experiência” (Ibid., p. 358) para tentar ter acesso a ela através de sua repetição, de modo que a *persona* que surge seja um corpo incapaz de distinguir entre o discurso ficcional e a experiência.

⁶⁸ LOWELL, Robert. Foreword. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper & Row, 1966. p. vii.

⁶⁹ FIORILLO, Marília Pacheco. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 8.

⁷⁰ FIORILLO. Prefácio, p. 8.

⁷¹ LOWELL. Foreword, p. ix.

Para o poeta norte-americano, tudo nos poemas de *Ariel* era “pessoal, confessional, experimentado, mas à maneira de uma alucinação controlada, a autobiografia de uma febre”⁷². Em vista de tal perspectiva, ao afirmar que “a imortalidade de sua arte é a desintegração da vida”⁷³, Lowell foi um dos primeiros a sugerir que a experiência poética de Sylvia Plath, de maneira quase sobre-humana, envenenada e cheia de riscos, indicava o suicídio da autora como o desfecho inevitável e espetacular de um jogo de “roleta russa com seis cartuchos no cilindro”⁷⁴. Se até aquele momento tudo contribuía para indicar a possibilidade de uma complexa fusão entre biografia e obra, seu texto veio dar ainda mais legitimidade à idéia. Considerado um dos mais influentes poetas de seu tempo, sua “presença” na edição norte-americana de *Ariel* cumpriu o papel de direcionar as primeiras leituras críticas da poética de Sylvia, alinhando o trabalho dos dois escritores dentro do rótulo confessional.

Essa teoria que sugere a formação de uma trama mortal entre a autora e sua poética ganha um de seus pilares mais determinantes quando a revista *Time* publica, na edição do dia 10 de junho de 1966, a resenha *The Blood Jet is Poetry*. Citando frases do prefácio de Lowell, o texto da *Time* responsabilizava as neuroses e o traumas vividos por Sylvia – tendo a perda do pai e do marido como núcleo do drama – pelo surgimento de uma voz literária sem precedentes, que praticava poesia como um tipo de ab-reação⁷⁵. Nos dois primeiros parágrafos, lia-se:

Em um dia úmido de fevereiro de 1963, uma jovem mãe de dois filhos foi encontrada em um apartamento de Londres com a cabeça no forno e os jatos de gás abertos. A mulher morta era Sylvia Plath, de trinta anos, uma poeta americana cujo casamento com Ted Hughes, um poeta britânico, tinha fracassado pouco tempo antes. Seus versos, publicados ocasionalmente em revistas americanas e reunidos em um único volume, *The Colossus*, já exibiam toques de refinamento, embora ainda não tivessem alcançado um tom tão poderoso.

Mas uma semana depois de sua morte, a intelectualidade de Londres se debruçou sobre cópias de um estranho e terrível poema que ela

⁷² Ibid., p. vii.

⁷³ Ibid., p. viii.

⁷⁴ Ibid., p. viii.

⁷⁵ Do inglês *Abreaction*, o termo “ab-reação” designa a expressão ou descarga emocional de qualquer material inconsciente (idéias ou emoções reprimidas) através da verbalização, geralmente na presença de um terapeuta. De acordo com o *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa* (2001, p. 26): “Descarga emocional pela qual um indivíduo se liberta do afeto que acompanha a recordação de um acontecimento traumático (pode ser provocada, por exemplo, por hipnose, ou ocorrer de forma espontânea no decorrer do processo psicoterápico)”.

havia escrito durante seu último deslizamento em direção ao suicídio. *Daddy* era seu título; o tema era um mórbido amor-ódio pelo pai; seu estilo era tão brutal quanto um porrete. Mais que isso, *Daddy* era apenas o primeiro jato de fogo de um dragão literário que em seus últimos meses de vida expeliu um ardente rio de misérias por toda a paisagem literária⁷⁶.

Ilustrado com fotografias de diversas fases da vida da autora, ao modo de um álbum de família, o foco da resenha era certamente extra-literário e sensacionalista, mais direcionado aos detalhes da trajetória de vida e morte da poeta – da infância-prodígio até o suicídio – do que à investigação do estranhamento gerado por sua escrita. De acordo com o artigo, a ferocidade de *Daddy* e *Lady Lazarus* – já naquele tempo seus mais famosos poemas – fundiam “medo, ódio, amor, morte e a identidade da própria poeta com a figura de seu pai, e através dele, com a culpa dos exterminadores alemães e o sofrimento dos judeus”⁷⁷. Ao final, antes de concluir com o poema *Daddy*, na íntegra, o texto sustentava que na madrugada do dia 11 de fevereiro, “em uma Auschwitz própria”⁷⁸ Sylvia Plath executara seu *last unwritten poem*. O epíteto, segundo a *Time*, era justificado por dois versos retirados (isoladamente) do poema *Kindness*, escrito em sua última semana de vida: “The Blood Jet is Poetry,/There’s no stopping it.”⁷⁹

Nos meses seguintes, *Ariel* foi resenhado pelas mais importantes revistas americanas – entre elas *Newsweek* e *New York Times Book Review* –, todas repetindo o destaque e o tom sensacionalista da *Time*. De acordo com dados pesquisados por Paul Alexander, somente na Inglaterra, no primeiro ano de sua publicação, *Ariel* vendeu mais de 15.000 cópias. Nos Estados Unidos, as vendas certamente ultrapassaram essa marca com folga. Por volta de 1985, ao fim dos primeiros vinte anos de constantes reimpressões, diz o biógrafo, “*Ariel* havia ultrapassado em muito a marca de meio milhão de cópias vendidas, tornando-se um dos livros de poesia mais bem sucedidos do século vinte”⁸⁰.

Depois das publicações na Inglaterra e nos Estados Unidos, os versos de *Ariel* deram origem a um fenômeno editorial e artístico que transformaria Sylvia Plath num

⁷⁶ *The Blood Jet is Poetry*. *Time Magazine*. Friday, June 10, 1966. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,942057,00.html>. Acesso em: 10/07/2010.

⁷⁷ *The Blood Jet is Poetry*. *Ibid*.

⁷⁸ *The Blood Jet is Poetry*. *Ibid*.

⁷⁹ “O jato de sangue é poesia, / não há como estancá-lo.” In: PLATH. *Ariel*. New York: Harper & Row, 1966.

⁸⁰ ALEXANDER. *Rough Magic*, p. 344.

misto de mártir e gênio literário. Elevada à categoria de celebridade, sua fama póstuma parece ser consequência não apenas do interesse por sua arte, mas também por suas catástrofes pessoais, sua trajetória de vida e seu suicídio. Utilizando elementos autobiográficos e dramas pessoais como matéria-prima, Sylvia fez coincidir gestos reais e inventados dentro da escrita, criando caricaturas do real que mais tarde terminaram por incidir sobre sua própria biografia – ou pelo que dela nos foi possível compreender.

Sob A Redoma de Vidro

As circunstâncias de publicação e a própria estrutura narrativa do romance *The Bell Jar* também colaboraram para dar ainda mais crédito à tese de uma poética autobiográfica e confessional. Um mês antes do suicídio, o livro havia sido lançado em Londres pela editora Heinemann sob o pseudônimo Victoria Lucas (imagem 03 do anexo), e recebido excelentes críticas. Com a morte da poeta e a divulgação da real autoria do texto feita em seguida pela própria editora, não demoraria muito para que os eventos reais recriados dentro do espaço literário fossem “identificados” com aqueles vividos por ela no período situado entre o estágio em Nova Iorque, o colapso nervoso, a primeira tentativa de suicídio e o tratamento por eletrochoque.

Como consequência, a complexidade das relações de interpenetração e espelhamento entre Sylvia Plath e a protagonista Esther Greenwood, tida como sua representação autobiográfica, só fez aumentar a crença de que *Ariel* guardava os segredos da vida e da morte da poeta: a história nunca antes contada, o quebra-cabeças a ser montado, e o desfecho de seu destino trágico. Em 1966, quando a segunda edição do romance veio a público já com o nome real de sua autora (imagem 04 do anexo), o interesse e a polêmica em torno de sua poética cresceu ainda mais. A partir de então, o que antes pareciam apenas indícios tentando confirmar a tese do suicídio como *last unwritten poem*, tomou finalmente a aparência de “verdade”.

The Bell Jar narra a história de Esther Greenwood, jovem escritora e estudante de graduação, que ganha como prêmio num concurso literário um estágio de editora-chefe na revista feminina *Ladie's Day*, em Nova Iorque, onde tem suas primeiras experiências sexuais. Na volta para sua cidade natal, Esther entra em profunda depressão, sofre um colapso nervoso, tenta suicídio, e em seguida é internada numa

clínica psiquiátrica, onde é submetida a um violento tratamento por eletroconvulsoterapia. Ao final do romance, tendo sobrevivido ao mais absoluto terror, ela vai lentamente renascendo para a vida, “remendada, cerzida e aprovada para a jornada”⁸¹. Esse percurso representa um rito de passagem da adolescência para a fase adulta que, na perspectiva de Steven Gould Axelrod, diz respeito ao indivíduo e seu confronto “com a sociedade, com suas próprias estratégias de auto-expressão e, de maneira mais geral, com as dificuldades de se passar da subordinação juvenil para a autonomia adulta.”⁸²

A sensação de inadequação e estranhamento diante de um mundo competitivo e consumista, que a transforma numa espécie de *outcast* ou *outsider*, igualam-se àquelas vividas por Houlden Caulfield, protagonista *The Catcher in the Rye* (1951)⁸³, de J. D. Salinger, que Sylvia parece ter tomado como modelo. Entretanto, no caso de *The Bell Jar*, a superposição de diversos enredos extraídos da experiência real funde várias formas romanescas para dar origem a um gênero híbrido. À vista disso, o único romance escrito pela poeta pode ser avaliado como um *Bildungsroman* (romance de formação ou educação que retrata os vários processos de maturação de um jovem); um *Künstlerroman* (romance que retrata os processos de formação de um artista, da infância à maturidade); um *romance picaresco* (que retrata os movimentos do pícaro dentro de um determinado espaço geográfico, satirizando a sociedade em que vive); ou, finalmente, um *Schlüsselroman* (romance de ficção no qual pessoas reais são apresentados com nomes fictícios).

Embora não se defina por este ou aquele gênero, *The Bell Jar* parece se aproximar mais do que se entende por *Schlüsselroman* – também conhecido como *livre à clef* ou *roman à clef*⁸⁴ –, uma narrativa que satiriza eventos e pessoas reais escondendo-as sob disfarces e nomes fictícios. Construído ao modo de uma caricatura do real, no *Schlüsselroman* o escritor se isenta de qualquer compromisso de fidelidade

⁸¹ PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 221.

⁸² AXELROD, Steven Gould. *Alienation and Renewal in The Bell Jar*. In: BUCKLEY, W. K. (Ed.). *Plath Profiles*. Vol. 3, 2010. p. 134. Disponível em: <http://www.iun.edu/~nwadmin/plath/vol3/Axelrod.pdf>. Acesso em: 12/11/2010.

⁸³ A partir dos anos 50 e 60, *The Catcher in the Rye* (O Apanhador no Campo de Centeio) tornou-se um dos mais populares romances norte-americanos de todos os tempos, especialmente entre adolescentes. Ainda que evoque o mesmo etos do romance de Salinger e de outras narrativas de formação do mesmo período, *The Bell Jar* é o único que retrata os ritos de transformação e renascimento femininos. Frequentemente adotados como leitura obrigatória em escolas, ainda hoje os dois romances são lidos por milhares de jovens nos Estados Unidos.

⁸⁴ CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999. p. 475.

com os episódios factuais que o originaram, mas geralmente deixa indícios que possam levar o leitor aos acontecimentos utilizados como modelo.

Ainda que não tenha o mesmo poder fabular de sugerir que a mulher que fala nos poemas e aquela que os escreve são a mesma pessoa, *The Bell Jar* repete um padrão ritual essencial e central na poética de Sylvia Plath: a morte/quase-morte e o renascimento do *self*. Quando confrontado com os eventos reais aos quais se reporta e com os poemas de *Ariel*, ele amplia a problemática do entrecruzamento vida/arte e traz à cena crítica e pública as discussões sobre texto literário visto como um autorretrato, jogando com a “impossibilidade de se decidir sobre os limites da representação no espaço autobiográfico”⁸⁵.

Tomados separadamente, os episódios do romance são um relato semi-documental de situações reais vividas pela autora, modelados de forma a compor um cenário para a morte e o renascimento da protagonista. O que nele se relata, na perspectiva de Ted Hughes, é a autobiografia psíquica da poeta (não da mulher) e o mito criacionista de uma *persona* lírica cujo canto só emergiria plenamente mais tarde, nos poemas de *Ariel*. Dentro dessa visão (algo excessiva), *The Bell Jar* pode ser visto como uma imagem-matriz da qual os poemas se originam, visto que foram gestados “não apenas dentro da mesma imaginação (utilizando um código genético de signos alegóricos ao qual poucos se comparam em consistência e precisão), mas trazidos ao mundo, de certo modo, em paralelo”⁸⁶.

Howard Moss observa que o romance é “a história de uma poeta que tentou cometer suicídio, escrita por uma que cometeu”⁸⁷, o que faz dele uma ficção que não pode evitar ser lida, ao menos em parte, como autobiografia. Embora não seja determinante para a avaliação da obra lírica de Sylvia Plath (muitos aventam que a qualidade do texto está muito aquém de suas realizações poéticas), esse jogo de desdobramentos identitários e factuais terminou por incidir sobre a recepção de *Ariel*, cujo artesanato utilizava o mesmo princípio de manipulação da experiência. Em *The Bell Jar*⁸⁸, a camuflagem de eventos reais e os processos de embaralhamento de

⁸⁵ CARVALHO. *A Poética do Suicídio em Sylvia Plath*, p. 73.

⁸⁶ HUGHES, Ted. *On Sylvia Plath*. Raritan, Vol. 14, No. 2, Fall, 1994, pp. 1-10. Disponível em: <http://www.sylvia-plath.de/plath/hughesonsylvia.html>. Acesso em: 23/10/2009.

⁸⁷ MOSS, Howard. Dying: An Introduction. In: ALEXANDER, Paul (Ed.). *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York, Harper and Row, 1985. p. 125.

⁸⁸ O embargo perpetrado por Aurélia Plath, que durante oito anos vetou a publicação do romance nos Estados Unidos, fundamentava-se na afirmação de que as personagens eram representações de pessoas reais – entre as quais ela mesma, na figura de uma mãe castradora e sinistra – que seriam prejudicadas

personalidades, dentro e fora do texto, contribuíram para borrar ainda mais a linha divisória que – na poética plathiana – separa o eu que performa a escritura, daquele que performa no texto.

Nas mãos de um Deus Selvagem

Outro importante capítulo do debate crítico e público sobre a fusão corpo/arte na poética de Sylvia Plath se deu na forma de uma batalha entre Alfred Alvarez e Ted Hughes. Até conhecer o poeta inglês, Alvarez havia se mantido fiel à sua regra pessoal de que um crítico literário não deveria ter contatos muito próximos com escritores, especialmente relações de amizade. Na medida do possível, assim ele dizia acreditar, era mais fácil não associar um rosto ao texto e tecer seus julgamentos unicamente à partir da página impressa. No entanto, quando precisou entrevistar Hughes para o jornal *The Observer* na época do lançamento de seu segundo livro, os dois começaram um convívio esporádico de camaradagem. Grande entusiasta do trabalho do poeta, a quem considerava o melhor de sua geração, na avaliação de Alvarez *Lupercal* (1960) conseguiu facilmente “não apenas cumprir como superar todas as promessas vislumbradas em *The Hawk in the Rain* (1957)”⁸⁹.

No dia em que foi à casa de Hughes para a referida entrevista, Alvarez também conheceu sua esposa, de quem ele havia publicado o poema *Night Shift* um

caso o romance viesse a ser editado, o que só aconteceu em 14 de abril de 1971. Baseada tanto em suposições quanto em evidências, tal atitude parece ter surtido um efeito contrário ao pretendido, pois pareceu confirmar as suspeitas de que os personagens eram de fato representações genuínas de pessoas reais. A versão cinematográfica do romance (tida como uma das piores adaptações da história do cinema), lançada em 21 de Março de 1979 com direção Larry Peerce, também contribuiu para problematizar as relações entre o texto de *The Bell Jar* e o real. Em 19 de março de 1982, a psiquiatra Jane Anderson, conhecida de Sylvia da época de sua internação no Mclean Hospital, onde também era paciente, abriu um processo contra os produtores do filme alegando se sentir difamada pela película. Solicitando uma indenização de 6 milhões de dólares por danos morais e emocionais, Anderson alegava que a personagem Joan Gilling – que os roteiristas e produtores do filme haviam transformado em lésbica, mas que no romance é heterossexual – era baseada em sua figura. Na sequência que ofendeu a psiquiatra (e que não existe no livro), a personagem Joan “beija os seios da protagonista e tenta convencê-la a entrar num pacto suicida como ‘amantes’” (ALEXANDER, 1999, p. 361). No momento em que Esther rejeita o pacto, a personagem desaparece na mata e se enforca numa árvore. Argumentando que nunca havia tido relações homossexuais ou tentado suicídio, depois de seis dias de julgamento a psiquiatra entrou num acordo financeiro com os produtores do filme, que foram obrigados a indenizá-la, a se retratar publicamente e a inserir o aviso “qualquer semelhança entre personagens do filme e pessoas reais é mera coincidência”, em qualquer cópia comercializada a partir de então.

⁸⁹ ALVAREZ, Alfred. *O Deus Selvagem: Um Estudo do Suicídio*. Tradução de Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 21.

ano antes, como curador literário do *The Observer*, mas não ligava o nome à pessoa. A partir desse encontro, embora visse a poeta com muito menos frequência do que a seu marido, o crítico manteve uma relação ao mesmo tempo afetiva e profissional com o casal. Na época do lançamento de *The Colossus*, por exemplo, ele foi um dos poucos a resenhar o livro favoravelmente. Com o tempo, Alvarez viria a se tornar um dos maiores admiradores do trabalho de Sylvia Plath, e um de seus principais divulgadores.

Depois da separação dos poetas, de setembro de 1962 até a véspera do Natal do mesmo ano, Sylvia e o crítico passaram a se ver com mais frequência, sempre que ela visitava Londres e aparecia em seu apartamento para lhe mostrar os novos poemas. Segundo relatos do próprio Alvarez, nesses encontros ela não o deixava ler os textos, mas fazia questão de dizer os poemas ela mesma, em voz alta, argumentando que eles precisavam ser lidos daquela maneira. Desse modo, ele foi um dos primeiros a “ouvir” poemas como *The Applicant*, *Fever 103°*, *Ariel*, *Daddy* e *Lady Lazarus*, aqueles que depois de sua morte tornariam a poeta conhecida em todo o mundo.

Com base nisso, não foi grande a surpresa quando, na edição do dia 14 de novembro de 1971, o jornal *The Observer* publicou o primeiro episódio de um memorial escrito por Alvarez, projetado para ser editado em duas partes. Com o título *Sylvia Plath: The Road to Suicide*, o jornal também anunciava que o texto seria em breve publicado como prólogo de um longo estudo sobre o suicídio que o crítico vinha desenvolvendo. Alvarez havia estado ao lado de Ted durante os dias posteriores à morte de Sylvia, acompanhando-o em todas as etapas de seu sepultamento, inclusive durante o inquérito policial. Ainda que brilhantemente escrito, seu texto alternava momentos de grande maestria crítica e outros de puro sensacionalismo. Ele parecia disposto a contar tudo, desde o dia em que conheceu o casal até, e principalmente, os momentos finais da poeta, descritos com minúcias que ele conhecia quase tão bem quanto o próprio Hughes.

Uma vez que o segundo episódio do projeto só sairia na semana seguinte, Hughes teve tempo de exigir que o jornal cancelasse a segunda parte da publicação, por não suportar a idéia de que “alguém profundamente familiarizado com a vida de Plath revelasse publicamente, em um dos periódicos mais lidos da Inglaterra, os

detalhes de seu suicídio”⁹⁰. No domingo posterior, o *The Observer* anunciou que à pedido da família Hughes a publicação do segundo episódio havia sido cancelada, substituindo-a por outro trecho do já mencionado livro de Alvarez, naquele momento ainda inédito. O restante do memorial, dizia o jornal, o leitor poderá encontrar quando a obra for finalmente editada.

Depois de trocaram acusações e cartas na imprensa inglesa, *O Deus Selvagem: Um Estudo do Suicídio* (1972) foi publicado no ano seguinte e teve um sucesso popular inesperado. O memorial *Sylvia Plath* foi utilizado como introdução a uma obra que segundo seu autor buscava se fundamentar em particularidades humanas e por isso começava e terminava com dois estudos de caso: o da autora de *Ariel* como prólogo, e o seu próprio, como epílogo (Alvarez confessava ser, também ele, um suicida). Entretanto, na tentativa de “mapear as alterações e confusões de sentimento que levaram Sylvia à morte [...] da forma mais objetiva possível”⁹¹, o crítico envereda por tantos caminhos diferentes que termina por quase perder o foco de sua narrativa, ao misturar várias visões diferentes de uma mesma história.

Embora reconheça que a invenção do mito do poeta como vítima sacrificial – aquele que entrega a própria vida em troca de sua arte – não agradaria à própria poeta, Alvarez foi um dos maiores responsáveis por sua edificação. Como um tiro que errasse o alvo, seu texto empresta ainda mais credibilidade à tese autobiográfica e confessional ao redigir um documento que, na opinião de Alexander, foi “escrito por um autor que tem adoração por seu tema e que se deixou guiar pela culpa de não ter atendido ao seu último e desesperado pedido de ajuda”⁹². Ainda que demonstre ser profundo conhecedor da obra da poeta norte-americana, as últimas horas da vida de Sylvia Plath são descritas num tom quase sempre melodramático e excessivamente emotivo.

Dentro desse contexto, o grande dano causado, aquilo que Hughes tentou evitar e o que mais temia, terminou por se confirmar: o memorial de Alvarez acabou por assumir no imaginário público o caráter de “texto oficial”; não apenas a única verdade sobre o suicídio da poeta, mas também sobre sua trajetória pessoal e artística, sobre seu artesanato lírico e, principalmente, sobre a gênese performática dos poemas

⁹⁰ ALEXANDER. *Rough Magic*, p. 350.

⁹¹ ALVAREZ. *O Deus Selvagem*, p. 12.

⁹² ALEXANDER. *Rough Magic*, p. 352.

de *Ariel*, um processo que só se completou no momento em que, nas palavras do crítico, “a poetisa e os poemas tinham uma só identidade”⁹³.

Segundo Janet Malcolm⁹⁴, foi o texto escrito por Alvarez que deu o tom para a maior parte das abordagens críticas que surgiriam a partir de então. Ele também foi responsável por erguer a estrutura sobre a qual viria a ser publicamente apresentada – principalmente pelo viés da crítica literária feminista – “a narrativa em que Sylvia Plath aparece como mulher abandonada e maltratada, e Ted Hughes como um traidor sem coração”. Na interpretação de Alvarez, a poética de Sylvia Plath sugeria a possibilidade de uma relação sobrenatural e indissociável entre a escritora e processo de produção dos poemas de *Ariel*, entre representado e representação:

Das outras vezes que ela escrevera sobre a morte, era sempre como algo a que ela tivesse sobrevivido, talvez até superado. “Lady Lazarus” termina com uma ressurreição e uma ameaça, e até em “Daddy”, ela acaba conseguindo dar as costas à figura que lhe sorri e acena – “Papai, papai, seu canalha, eu te esqueci”. Daí, talvez, a energia desses poemas, sua bizarra alegria a despeito de tudo, seu tom inconstante. Agora, porém, como se a poesia fosse de fato uma espécie de magia negra, eis que a figura que ela tanto invocara, só para em seguida despachar triunfante, ergue-se diante dela, rançosa, inequívoca, inegável⁹⁵.

Nas páginas seguintes, o crítico avança ainda mais:

Porque, então, Sylvia Plath se matou? Acredito que seu suicídio tenha sido, em parte, um “pedido de socorro” que saiu pela culatra, com conseqüências fatais. Mas também foi uma última tentativa desesperada de exorcizar a morte que ela tanto invocara em seus poemas. Já sugeri mais atrás que talvez existissem duas razões para Sylvia ter começado a escrever obsessivamente sobre a morte. Em primeiro lugar, ao separar-se do marido, querendo ou não, passara a reviver a profunda dor e sensação de perda experimentada em criança quando o pai, com sua morte, parecera abandoná-la. Em segundo lugar, acredito que imaginava que o acidente de carro do verão anterior a libertara; pagara suas dívidas, qualificando-se como uma sobrevivente, e agora podia escrever sobre o assunto. No entanto, como já afirmei em outra oportunidade, para o próprio artista a arte não é necessariamente terapêutica; ele não se livra automaticamente de suas fantasias ao expressá-las. Ao contrário, por uma espécie de lógica perversa da criação, o ato da expressão formal pode simplesmente tornar o material trazido à tona mais prontamente disponível para o artista. O ato de lidar com essas

⁹³ ALVAREZ. *O Deus Selvagem*, p. 36.

⁹⁴ MALCOLM, Janet. *A Mulher Calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e Os Limites da Biografia*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 32.

⁹⁵ ALVAREZ. *O Deus Selvagem*, p. 43-4.

fantasias em seu trabalho pode muito bem fazer com que ele de repente se perceba vivendo-as. Para o artista, em suma, a natureza muitas vezes imita a arte. Ou, para mudar de clichê, quando uma artista aponta um espelho para a natureza, ele descobre quem, e o que, ele é; mas essa descoberta pode modificá-lo irremediavelmente, a ponto de ele se tornar essa imagem⁹⁶.

Mais do que simplesmente compor a narrativa doméstica da poeta traída por um marido perverso, o texto de Alvarez alimentou a crítica que se seguiu ao lançamento de *Ariel* com certas visões sobre o ofício poético que supunham uma relação fabular entre a escritora e o texto, entre o corpo e a arte, entre o real e sua representação. Por outro lado, seu ensaio também serviu para fornecer a um público ávido por histórias envolvendo grandes catástrofes pessoais – especialmente as que reproduziam o percurso do herói trágico, sua ascensão e queda – a oportunidade de mais uma vez bisbilhotar a intimidade alheia.

Ao propor que o suicídio de Sylvia Plath pode ter sido consequência de uma relação mística com a própria escritura, Alvarez acabou por projetar no imaginário a crença de que os detalhes e as cenas de seu auto-aniquilamento, a trajetória de seu espetáculo do sofrimento e as respostas às interrogações feitas diante do cadáver semi-anônimo da poeta, poderiam estar no texto poético. Seus argumentos e interpretações apontam claramente para a sempre controversa possibilidade de uma indistinção entre o real e a ilusão artística, entre representado e representação, e para a idéia wildeana de que o artista pode, em algum momento, se transformar irremediavelmente naquilo que cria.

Depois da publicação do livro, Hughes e Alvarez trocaram cartas⁹⁷ nas quais o poeta acusa o crítico de invadir a privacidade do casal e exumar publicamente o cadáver de Sylvia: uma humilhação para ele, para a mãe e o irmão dela e para seus filhos. Na concepção de Ted, o que o texto trazia à tona era um veneno feito não apenas de fatos, mas de “tantas ficções e meras especulações tentando ser fatos”⁹⁸. Se depois da morte de sua esposa Hughes tinha visto sua vida privada ser invadida pelo interesse cada vez maior em torno da figura de sua esposa, as palavras de Alvarez pareciam escancarar todas as portas de vez. Sua fúria advinha, assim ele argumentava, de ver suas experiências e sentimentos particulares “serem reinventados de maneira

⁹⁶ Ibid, p. 50.

⁹⁷ A correspondência entre Alfred Alvarez e Ted Hughes – entre outros documentos pessoais do crítico inglês – hoje fazem parte do acervo da British Library.

⁹⁸ HUGHES, *Apud* MALCOLM. *A Mulher Calada*, p. 132.

tão tosca, leviana e irresponsável, interpretados e publicados como se fossem a história oficial.^{99,}

Alvarez se defendeu como pôde, mas o estrago já estava feito. Em resposta a Hughes, ele afirma que seu texto nada mais era que um tributo escrito com grande cuidado, visando desmentir algumas fantasias loucas que circulavam sobre a morte da poeta. Em sua defesa, argumentava que sua aproximação com Sylvia nos últimos meses de sua vida se dera principalmente porque ela sabia que ele era um dos poucos que compreendia seu posicionamento intelectual e artístico. Na forma de uma carta extremamente longa, a réplica de Hughes parece ao mesmo tempo tomada de intenso rancor e lucidez. Para o poeta, Alvarez atraía a multidão de curiosos famintos ao colocar um corpo num altar onde antes só existia um vazio; Sylvia Plath era agora obrigada a morrer indefinidamente, na forma de um espetáculo público no qual os poemas constituíam o acompanhamento vocal do sacrifício:

Como você pode afirmar que seja um tributo a ela – transformar em espetáculo público a única coisa que pelo menos deveríamos permitir que fosse apenas sua – seu suicídio infinitamente humilhante e particular [...]. Quanto a seu artigo dissipar as loucas fantasias, você sabe que o contrário é muito mais provável. Antes dele, as fantasias não passavam de ar quente, deslocando umas às outras na mesma velocidade com que eram inventadas [...]. Todas essas bobagens não passam de boatos que se entredevoram. Mas agora o que você produziu dá a impressão de substância, de realidade e de fundamentação – a história contada por uma das pessoas que estavam lá. Entre o que ela deixou escrito e o seu artigo, abre-se todo um mundo novo de hipóteses. A necessidade comercial e acadêmica de artigos, teses e livros didáticos há de assegurar a superpopulação do mundo, e os fatos do seu texto serão transformados em verdadeiros monumentos da história literária. Ninguém melhor do que você sabe que seu artigo será lido com mais interesse que os poemas dela jamais despertaram, e mais usado do que eles pelos milhões de infelizes que precisam encontrar alguma coisa para dizer em seus jornais. A única diferença nas fantasias será que terão dez vezes mais confiança em seus disparates. [...] Você não faz nenhuma distinção entre dois tipos completamente diferentes de produção literária, [...] entre uma obra subjetiva que tenta chegar a uma forma artística a partir de um acontecimento real e uma obra documentária que alega apresentar sem erros – de uma forma muito pura e impessoal – tudo sobre um acontecimento que de fato ocorreu e ainda é parte ativa de algumas vidas.¹⁰⁰

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid, p 34-5.

De modo enigmático, a angústia e a violência de Hughes se justificavam e eram premonitórias. Não apenas as recordações de Alvarez – transformadas em uma espécie de “alegoria da pulsão suicida”¹⁰¹ – se tornaram a versão oficial da morte de Sylvia Plath, mas por causa delas seu último gesto pareceu ter se fundido de modo irremediável com sua poesia. A partir de *O Deus Selvagem*, para grande parte das interpretações críticas posteriores, a poética de *Ariel* passou a representar o que Hughes mais temia: um espetáculo de fúria e sofrimento no qual o corpo e o espírito de sua autora são supostamente ofertados ao público como um *objet d’art* perfeito, um simulacro completo, eternamente executando o auto-extermínio de algum lugar entre o real e a ficção.

O erro de Alvarez é que por mais que ele tente seu texto acaba sempre sugerindo uma certa inconsciência de si ligada à redação de *Ariel*, um certo “perder-se” dentro de um jogo que acaba levando a poeta até o altar de sua morte, ao mesmo tempo em que sua trajetória fica gravada dentro da escritura. Dentro dessa visão, a literatura assumiria as funções de uma câmera fotográfica capaz de congelar a imagem do corpo do artista no espaço dos eventos reais onde ele atuou, o que só termina por menosprezar a inteligência artesanal da poeta e favorecer os rótulos do puramente autobiográfico e confessional. Por outro lado, algumas atitudes de Hughes – entre elas o silêncio que decidiu manter durante quase toda a vida, e a forma como gerenciou as publicações *post-mortem*¹⁰² da obra de Sylvia – também contribuíram para a cristalização dessa estrutura crítica.

¹⁰¹ MALCOLM. *A Mulher Calada*, p. 28.

¹⁰² Por volta de 1970, com o sucesso editorial de *Ariel* e *The Bell Jar* tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, Sylvia Plath havia se tornado uma escritora tão célebre que nos anos seguintes os gestores de seu espólio literário (leia-se Ted Hughes e sua irmã Olwyn Hughes) exploraram ao máximo os escritos deixados por ela, muitas vezes com interesses despuadoradamente comerciais. Em 31 de maio de 1971, seis semanas após o lançamento de *The Bell Jar* nos Estados Unidos, Hughes lançou o volume *Crossing the Water*, uma seleção de poemas que ele chamou de “transicionais”, devendo ser lidos como uma ponte entre *The Colossus* e *Ariel*. Sob o mesmo fundamento, quatro meses depois, em 27 de setembro do mesmo ano, foi a vez de *Winter Trees*, que incluía apenas 18 poemas e a peça radiofônica *Three Women*. Em 3 de dezembro de 1975, depois de anos de negociação com Hughes, Aurelia Plath publicou *Letters Home – Correspondence*, uma seleção de cartas escritas por Sylvia da Inglaterra. O objetivo de Aurelia era desfazer a brutal imagem autobiográfica que se projetava tanto da voz lírica de *Ariel* quanto do duplo Sylvia Plath/Ester Greenwood em *The Bell Jar*. A publicação acabou surtindo efeito contrário, inesperado e devastador, pois quando confrontada com a identidade furiosa de *Ariel*, e mais tarde com aquela dos diários, a persona infantil das cartas pareceu ser a mais artificial de todas (entendeu-se, por exemplo, que parte dos “problemas” da autora advinham de uma relação materna doentia). Em 17 de outubro de 1977 foi a vez de *Johnny Panic and The Bible of Dreams*, uma seleção de contos, escritos jornalísticos e anotações de cadernos e diários. A obra foi massacrada e as poucas críticas que recebeu faziam coro ao texto do *The New York Times Book Review*, escrito por Margaret Atwood (*apud* ALEXANDER, p. 354), para quem o livro “nascia do

Utilizando elementos autobiográficos e dramas pessoais como matéria-prima, Sylvia Plath fez coincidir gestos reais e inventados dentro da escritura. Ao dramatizar as experiências do corpo, a imagem de si que ela deixa é na verdade uma complexa urdidura que remete tanto ao ser real quanto à impossibilidade de sua plena representação literária. Nesse processo, projetando-se de dentro para fora do poema – e ao mesmo tempo em movimento inverso – seu suicídio assume a condição não de um poema mas de sombra permanente, o que provoca a ilusão da presença fantasmática da poeta e de sua trajetória de vida e morte na superfície do texto.

Se as visões que surgem dos versos de Ariel ecoam com a mesma violência e mistério ainda hoje, é talvez porque, como quando entramos num quarto de espelhos, é impossível decidir qual dos fragmentos apresentados é o reflexo da primeira imagem, ou da matéria real. Enquanto vasculhamos a floresta de indícios na busca pelo cadáver ausente, a voz que enuncia o poema, afinal, já não remete mais ao corpo tangível do sujeito enunciador, nem a uma simples ficção ou representação de si, mas à presença de um sempre novo indivíduo, um *performer* que se (re) constrói no escuro de cada ato de leitura.

escarafunchar de gavetas que a autora, se viva estivesse, sem dúvida manteria firmemente trancadas”. O próximo passo seria a publicação de *The Collected Poems*, volume em sequência cronológica contendo a poesia completa da autora entre 1956-1963, acrescido de um apêndice de 50 poemas escritos na adolescência ao qual Hughes chamou *Juvenilia*. Lançado em 28 de setembro de 1981, *The Collected Poems* foi o ganhador do Pulitzer Prize no ano seguinte. A importância desse volume, de certo modo ajuda a reparar os desastres anteriores. *The Journals of Sylvia Plath*, os diários mantidos pela autora entre 1950-1959, foi lançado em 31 de março de 1982, como um dos últimos capítulos da trajetória editorial da poeta (nesse percurso, ainda há outros passos de menor importância), e quase imediatamente vendeu sua primeira tiragem de 35.000 cópias. No prefácio, Ted Hughes revelou que a obra não continha os dois últimos cadernos escritos de 1959 até três dias antes do suicídio, um dos quais ele admitiu ter destruído por não querer que seus filhos o lessem, e um outro, que ele declarou “perdido”. Ao sucesso comercial seguiu-se um massacre crítico de tal modo difamatório, que essa primeira edição dos diários jamais veio a ser publicada em outro país que não os Estados Unidos. Em 2000, um ano depois da morte de Hughes, a versão integral dos diários de Sylvia Plath (sem o caderno destruído) foi editada por Karen V. Kukil, curadora de obras raras do Smith College, com o título *The Unabridged Journals of Sylvia Plath (1950-1962)*.

CAPÍTULO 3

3.1. AUTO-BIOGRÁFICA-MENTE: EM TORNO DO CONFSSIONAL

*It is a terrible thing
To be so open: it is as if my heart
Put on a face and walked into the world.*

*Sylvia Plath*¹⁰³

A recepção da obra de Sylvia Plath está irremediavelmente atravessada pela interrupção brusca de sua curta trajetória de vida de tal modo que, num primeiro momento, torna-se praticamente impossível uma análise mais aproximada do texto poético sem a consciência, por parte do leitor, dos elementos autobiográficos com os quais sua escritura retroage e dos quais se alimenta. Toda a repercussão causada pela poética e pela publicação de *Ariel*, assim como o interesse público por sua figura trágica e seu suicídio, advém, principalmente, dos posicionamentos controversos da crítica literária, da indústria cultural e do público leitor, em relação ao que, nessa escrita de si, remete ao indivíduo que a produziu.

Dentro do cânone da literatura de língua inglesa, sua obra tem sido classificada dentro do que se convencionou chamar *confessional poetry*, um termo bastante ambíguo e controverso utilizado para explicar uma certa convergência vocal na poesia norte-americana do segundo pós-guerra, marcada principalmente por uma exposição radical da figura do poeta, pela utilização de situações de autobiografia, e pelo enfrentamento e liberação de traumas através da escrita. Ao longo dos anos, as discussões em torno da legitimidade do termo *confessionalism* deram origem a posicionamentos e abordagens tão divergentes que a amplificação e o encolhimento de seu significado nunca se concluem.

Há quem argumente que o confessionalismo pode ser descrito como um movimento ao mesmo tempo formal e espontâneo dentro da poesia norte-americana dos anos 1950 e 1960, uma ruptura violenta e definitiva com os modelos do *New Criticism* e com a herança modernista. Para outros, a expressão é um simples rótulo crítico, conveniente e simplificador, empregado para tentar descrever uma geração de

¹⁰³ PLATH. *The Collected Poems*, p. 185.

poetas que utilizava experiências pessoais traumáticas, e a exibição crua de rituais íntimos e emoções violentas, como matéria poética. De um ou de outro modo, o debate sobre a poesia confessional tem como núcleo a legitimidade ou incoerência de um suposto discurso semi-documental, elaborado por meio da manipulação da memória e do corpo autobiográfico, e orientado na busca por uma retórica da sinceridade e na revelação profunda do si mesmo do poeta. Na visão de tantos outros, o uso do termo não se justifica pois que essa seria a aventura própria da poesia e do poeta, o percurso originário de qualquer texto literário, ou até mesmo a natureza de todo e qualquer ato de escrita.

Dentro da história literária, a maioria dos críticos localiza o início do período confessional à partir da segunda metade dos anos 50, nos Estados Unidos, quando se começa a sentir a mudança de uma poética moldada pelo formalismo do *New Criticism* para uma poesia mais livre, coloquial e auto-revelatória, na obra de poetas como Robert Lowell, John Berryman, e Adrienne Rich, entre outros. Daí até meados dos anos 60, essa foi a fase mais radical dos chamados confessionalistas, na qual foram produzidas as principais obras desse ciclo: *Life Studies* (1959), de Robert Lowell, *Heart's Needle* (1959), de W. D. Snodgrass, *To Bedlam and Part Way Back* (1960) e *All My Pretty Ones* (1962), de Anne Sexton, *77 Dream Songs* (1967), de John Berryman, e *Ariel* (1965), de Sylvia Plath.

Para Christopher Beach, dentro da tendência geral da poesia norte-americana dos anos 50 e 60, parece não haver dúvidas quanto à mudança provocada pela poesia confessional, que ele assim define:

Os poemas eram escritos na primeira pessoa e com pouca distância aparente entre o enunciador e o poeta; eram altamente emocionais no tom, autobiográficos no conteúdo, e narrativos na estrutura. A reflexão dos poetas não era mais formulada no idioma distante que caracterizava tanto o modernismo quanto o *New Criticism*. [...] Uma das principais características da poesia confessional era a investigação das pressões sobre a família como uma instituição reguladora na vida da classe média; mais especificamente, os poemas confessionais privilegiavam temas como divórcios, infidelidade sexual, abandono infantil e distúrbios mentais, resultantes de profundas feridas emocionais adquiridas na infância. O apelo da poesia confessional era intensificado por sua descrição aparentemente imediata da vida tempestuosa dos poetas. Na verdade, as biografias da geração confessional atraíam a atenção dos acadêmicos, críticos e leitores tanto quanto sua poesia.¹⁰⁴

¹⁰⁴ BEACH. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, p. 154-5.

O ponto de partida do ciclo confessionalista é quase sempre apontado como sendo a publicação de *Life Studies* (1959), de Robert Lowell; um livro que causou enorme impacto na literatura norte-americana e renovou radicalmente a imagem e o trabalho do escritor. Tido como o poeta mais representativo de sua geração, na perspectiva de Stephen Burt sua obra anterior ainda estava presa à formalidade do *New Criticism* e refletia “uma fé católica apocalíptica e idiossincrática”¹⁰⁵, convocando sua terra natal, uma opressora Nova Inglaterra, para um julgamento cruel. Em *Life Studies*, Lowell abraçava um novo estilo no qual os poemas lidavam diretamente com experiências pessoais: sua experiência como comandante das forças armadas, as dificuldades de relacionamento com sua esposa e seu pai, seus colapsos nervosos, etc.

Escritos durante as periódicas internações do poeta no McLean Hospital, onde frequentemente se tratava de uma severa desordem bipolar e de crises maníaco-depressivas, os poemas de *Life Studies* abandonavam a complexidade imagética de sua produção anterior em favor do surgimento de uma voz direta, atribuída ao indivíduo real e não a uma *persona* lírica projetada no texto. Nesse processo, descrevendo sua vida atormentada e a vida de seus familiares de maneira escancarada e cruel, Lowell “cessa de construir o poema como um suplemento à experiência”¹⁰⁶ para tentar ter acesso a ela através de sua repetição; de modo que o leitor comovido se julgue incapaz de distinguir entre discurso literário e realidade, entre representado e representação.

Alvarez considera que:

A seu modo, *Life Studies* era uma obra tão corajosa quanto *The Waste Land*. Afinal, o livro veio a público no auge dos reservados anos 50, a era do doutrinário *New Criticism*, da *Intentional Fallacy*, e de todo o elaborado e inquebrantável dogma segundo o qual a poesia nada tem a ver com o homem que a fez. Em sua época, Lowell fora o queridinho do movimento, com seu complexo simbolismo católico, sua linguagem eliotiana-elisabetana densamente urdida, e sua infalível habilidade de imprimir um ritmo próprio e particular a cada verso. Mais tarde, depois de um silêncio de quase dez anos, Lowell deu as costas a tudo isso. Os símbolos desapareceram, a linguagem tornou-se clara e coloquial, os temas passaram a ser profunda e insistentemente pessoais. Ele escrevia

¹⁰⁵ BURT, Stephen. “New Aestheticisms: The Artfulness of Art”. In: LAUTER, Paul. *A Companion to American Literature and Culture*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010. p. 461.

¹⁰⁶ GROSSMAN, Allen. “A Poesia de Robert Lowell”. In: KOSTELANETZ, Richard (et al.). *Viagem à Literatura Norte-Americana Contemporânea*. Tradução de Jaime Bernardes. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985. p. 358.

como um homem que sofrera colapsos e que se via acochado a cada crise por fantasmas familiares; e escrevia sem evasivas. Tudo o que restara do antigo jovem mestre da complexidade alexandrina era a ainda incontestável perícia e originalidade. Mais ainda que antes, era impossível ignorar a presença angustiada de Lowell, mas agora ele estava se expondo de uma maneira que violava todos os princípios do *New Criticism*: havia urgência em vez de impessoalidade, vulnerabilidade em vez de refinada ironia dândi.¹⁰⁷

Se por um lado a poética de *Ariel* executava uma dramatização de eventos da vida real e da memória do próprio corpo, o prefácio escrito por Lowell para a edição americana de *Ariel*, anunciando o que ele considerava ser a “autobiografia de uma febre”¹⁰⁸, foi certamente um outro fator determinante para forjar o alinhamento da obra de Sylvia Plath dentro da etiqueta confessional¹⁰⁹. Entretanto, embora tenha sido aluna do poeta durante um seminário de literatura na Universidade de Boston, entre março e abril de 1959, creio que a influência de *Life Studies* sobre ela se deu mais no sentido de oferecer um modelo de coragem, de libertação, e de como se posicionar artisticamente dentro de uma cultura que começava a sobrevalorizar cada vez mais a auto-exposição e a auto-revelação. Na visão de Alvarez, era como se Lowell “tivesse aberto uma porta que antes estivesse trancada para ela”¹¹⁰. No momento crucial de seu desenvolvimento como artista, “de repente não havia mais necessidade de continuar prisioneira de velhos hábitos poéticos”¹¹¹.

No ensaio *The Barfly Ought to Sing* a poeta Anne Sexton relata que durante o seminário ofertado por Lowell, ela, Sylvia Plath e George Starbuck formavam um grupo que ignorava os ensinamentos do poeta e apenas “orbitava em volta da sala, silenciosamente”¹¹². Na verdade, os três aguardavam o fim das aulas para entrar no velho Ford de Sexton e ir ao bar do The Ritz Carlton Hotel, onde as duas poetas, entre vários martinis, falavam sobre a morte “com inflamada intensidade, ambas atraídas

¹⁰⁷ ALVAREZ. *O Deus Selvagem*, p. 37.

¹⁰⁸ LOWELL. Foreword, p. vii.

¹⁰⁹ Sem nunca ter sido um “movimento” (usa-se, muitas vezes, a expressão *confessional mode*), no sentido de um grupo de artistas que trabalha junto pela evolução de idéias comuns, o que se entende por *Confessional Poetry* parece ter surgido involuntariamente da conjuntura de um país profundamente mergulhado na desesperança do segundo pós-guerra e das patologias de uma sociedade altamente repressora. A negação ou identificação de todos os outros poetas ditos “confessionais” (Anne Sexton, John Berryman, W. D. Snodgrass, etc.) com o rótulo quase sempre advém de posicionamentos isolados da crítica literária e da própria academia, ao que parece baseando-se tanto na pretendida franqueza da voz lírica e no tipo de projeção da figura privada do poeta, quanto ao fato de que todos tinham atravessado processos depressivos graves e/ou haviam tentado suicídio.

¹¹⁰ ALVAREZ. *O Deus Selvagem*, p. 37.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹¹² SEXTON, Anne. “The Barfly Ought to Sing”. ALEXANDER, Paul (Ed.). *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York, Harper and Row, 1985. p. 178.

por ela como mariposas por uma lâmpada elétrica”¹¹³. Sexton recorda que, naquele período, ela sentia como se os poemas de Sylvia ainda não houvessem encontrado uma forma individual; era como se “estivessem todos presos numa jaula que nem mesmo era sua”¹¹⁴.

Em entrevista a Peter Orr para o British Council no dia 30 de outubro de 1962 (mês no qual os poemas de *Ariel* brotaram como uma torrente de liberdade), Sylvia Plath comentou o trabalho de Lowell e Sexton:

Eu tenho me interessado muito por algo que considero um avanço surgido à partir de *Life Studies*, de Robert Lowell. Uma ruptura radical no interior de experiências emocionais muito sérias e muito pessoais, que eu creio serem ainda encaradas como tabu. Os poemas de Robert Lowell sobre suas experiências num hospital psiquiátrico, por exemplo, me interessam muito. Esses temas estranhos, privados e tabus têm sido particularmente explorados pela poesia americana contemporânea, particularmente pela poeta Anne Sexton, que escreve sobre suas experiências como mãe, como uma mãe que sofreu um colapso nervoso, e como uma mulher jovem de sensibilidade e emoção extremadas. Seus poemas têm o toque de um maravilhoso artesão e um tipo de profundidade emocional e psicológica que eu acredito ser algo muito novo e estimulante.¹¹⁵

Comentando a entrevista de Plath, Sexton argumenta que a única coisa que talvez ela ou o autor de *Life Studies* lhe tenham mostrado, como exemplo, foi um tipo de atrevimento ou coragem para lidar com verdades muito íntimas, um caminho que a poeta considera ter sido aberto (tanto para Sylvia quanto para ela mesma e para o próprio Lowell) pelo poeta Theodore Rothke¹¹⁶. Para Sexton, um poeta nunca revela suas verdadeiras influências, especialmente no rádio, na TV ou em entrevistas. A ousadia era tudo o que podia ser correspondente entre o seu trabalho e o de Sylvia, escreveu ela, exceto talvez pela morte, apesar de haver “outros poetas debruçados sobre esse mesmo tema em número suficiente para encher uma biblioteca inteira”¹¹⁷.

¹¹³ Ibid., p. 179.

¹¹⁴ Ibid., p. 181.

¹¹⁵ PLATH, Sylvia. *Plath Reads Plath/Interview With Peter Orr of The British Council*. Produced by Joe Berk and recorded under the auspices of The British Council & Woodberry Poetry Room, Harvard College Library, on October 30, 1962. Cambridge: Credo Records, 1975. (disco de vinil)

¹¹⁶ Nascido em Saginaw, Michigan, em 1908, Theodore Rothke cresceu trabalhando na floricultura do pai e passou os últimos anos de vida como catedrático de literatura na Universidade de Washington. Na perspectiva de Karl Malkoff (1985, p. 192), Rothke pertence a uma tradição especificamente americana. Era um homem torturado (com características esquizofrênico-paranóicas e maníaco-depressivas) que usou seu tênue senso do ser para se tornar um porta-voz do homem e da paisagem de seu país, e que “articulou o que em geral é reprimido: a luta do ser desprotegido para continuar sua existência, do homem isolado para se tornar parte de algo maior que ele próprio”.

¹¹⁷ SEXTON. *The Barfly Ought to Sing*, p. 182.

Numa definição mais generalizada do que seja *confessional poetry*, poder-se-ia dizer que o escritor ambiciona atingir um certo realismo poético no qual uma primeira pessoa lírica se constrói à partir da utilização de elementos autobiográficos e aponta unicamente para sua própria figura. Partindo dessa visão, a poética de Ariel – embora faça uso desses mesmos elementos – se distancia desse conceito porque sua arquitetura toma o caminho inverso, uma vez que as relações entre a voz dos poemas e a figura da poeta se baseiam exatamente no alargamento ou na supressão do suposto detalhe autobiográfico/realista. Em Lowell, por exemplo, a revelação das próprias fraquezas, da própria miséria e da dor que ele impõe e expõe dos outros, seus familiares, são informações humilhantes e prejudiciais para ele mesmo, o que transforma tudo num ato de auto-acusação e/ou confissão.

Em *Ariel*, a voz poética não se reporta a uma pessoa real mas a tipos sobre-humanos, construídos a partir da experiência do corpo e da memória da poeta através do emprego de técnicas de caricatura, hipérbole e paródia do real. A confiança suicida, o triunfo e as ressurreições da *performer* em *Lady Lazarus*; o devir e a fusão homem-animal em Ariel; a viagem pictórica através da violenta história americana em *Cut*; o assassinato do pai morto e a apropriação de imagens do holocausto utilizadas como alegorias de sua própria história familiar em *Daddy*; e a antevisão da morte do feminino em *Edge*, mostram que a classificação de Ariel dentro da esfera confessionalista só se justifica como um tipo de subversão da própria idéia de confissão, ou como um canto paralelo a ela. Na entrevista ao British Council, a poeta tenta iluminar a lógica de seu processo criativo:

Eu acho que meus poemas nascem precisamente das experiências sensoriais e emocionais que tenho, mas devo dizer que não tenho simpatia por esses gritos do coração, que não comunicam nada além de agulhas e facas, ou coisas do tipo. Eu acredito que o escritor deve saber controlar e manipular as próprias experiências, até mesmo as mais terríveis, como a loucura, a tortura, eventos dessa natureza; e ser capaz de manusear essas experiências com uma mente lúcida e inteligente. Eu acho que histórias pessoais são importantes, mas certamente não como um tipo de experiência narcísica diante do espelho.¹¹⁸

Embora *Ariel* tenha se tornado a obra mais emblemática do suposto movimento, o depoimento da poeta certamente aponta para outro caminho. Além disso, há uma fragilidade imutável intrinsecamente ligada à idéia do

¹¹⁸ PLATH, Sylvia. *Plath Reads Plath/Interview With Peter Orr of The British Council*.

confessionalismo, no sentido de que todo ato de escrita é, em maior ou menor grau, uma projeção do pensamento, da emoção, e do si mesmo do sujeito que escreve e enuncia. Toda escrita está ligada à intimidade e à revelação do corpo e da experiência do sujeito; e ao mesmo tempo, não sendo a página um espelho, ela é também espaço de fluxo, de alucinação, de delírio, de fantasia. Dentro dessa visão, o discurso confessional parece enfrentar os mesmos problemas teóricos identificados por Paul de Man¹¹⁹ em relação ao texto autobiográfico, cujo conceito escapa a qualquer tentativa de classificação, e termina sempre por se aglutinar ou simplesmente se dissolver dentro de outros gêneros literários.

Segundo De Man, “assim como afirmamos que todos os textos são autobiográficos, na mesma medida devemos dizer que nenhum deles o é, ou pode vir a ser”¹²⁰. A distinção entre autobiografia e ficção não se afirma como polaridade mas como um eterno “indecidível”, motivado pelas circunstâncias de recepção e pela impossibilidade de convergência e verificação plena entre um evento e sua representação estético-verbal. Nesse sentido, a autobiografia só se realiza como uma certa conjuntura na qual se alinham os dois sujeitos envolvidos no processo – aquele que assina e aquele que lê –, ambos empenhados em uma reflexão mútua, mas guiados por orientações e necessidades individuais. Para De Man, a autobiografia não é um gênero em si mas, “uma estratégia de leitura ou de entendimento, presente, em maior ou menor grau, em todos os textos”¹²¹.

Em *The Ear of The Other*, Jacques Derrida argumenta que a assinatura do texto autobiográfico (eu continuo mirando a poesia confessional) “permanece uma linha de crédito aberta sobre a eternidade, e retroage na direção de um dos dois ‘Eus’ anônimos implicados no contrato”¹²². Para Derrida, a assinatura não impede – na verdade, ela autoriza – que a pessoa que diz “Eu sou” também diga “Eu sou duplo”¹²³. Na perspectiva do pensador argelino, essa assinatura nunca se torna efetiva no momento da escrita, mas somente depois, quando um ouvido for capaz de receber a mensagem. “De algum modo”, diz Derrida, “a assinatura só se concretiza do lado do

¹¹⁹ DE MAN, Paul. “Autobiography as De-Facement”. In: DE MAN, Paul. *The Rethoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

¹²⁰ Ibid., p. 70.

¹²¹ Ibid., p. 70.

¹²² DERRIDA, Jacques. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. New York: Schocken Books, 1985. p. 19.

¹²³ Ibid., p. 19.

destinatário, quer dizer, do lado dele ou dela cujo ouvido for apurado o suficiente para escutar meu nome, por exemplo, ou para entender minha assinatura”¹²⁴.

Derrida examina a estrutura auditiva como órgão de percepção e construção de sentidos e utiliza o termo *Otobiographie* para dizer que é o ouvido do outro que assina e constitui o *autos* da autobiografia. Desse modo, a subscrição do texto autobiográfico somente se concretiza muito depois do ato de escrita, “quando o outro puder perceber, com um ouvido suficientemente afiado, o que eu enderecei ou destinei a ele ou ela”¹²⁵. Para o pensador, todo texto/textualidade responde a essa estrutura testamentária de resultados imprevisíveis, que não cai sobre uma obra como por acidente mas, ao invés disso, a constrói. A assinatura da escrita do outro, nesse contexto, é uma responsabilidade política e historicamente herdada, “não apenas uma palavra ou um nome próprio ao fim do texto, mas o texto como um todo, a atividade interpretativa por inteiro, que deixou atrás de si um vestígio ou excesso”¹²⁶.

Dentro dessa visão, assim como acontece a toda obra, a assinatura e o status do texto confessional é uma decisão política e interpretativa que não diz respeito unicamente à figura do autor empírico, mas ao entrecruzamento virtual dos corpos do artista e do receptor numa fronteira onde coexistem o trabalho e a vida. A resolução de se ler *Ariel* como um texto puramente confessional/autobiográfico é condicionada tanto por sua própria arquitetura, quanto por razões históricas e contextuais, pelas demandas e patologias de uma época e pelas circunstâncias de sua publicação e recepção. O traço da escritura, afinal de contas, não se ergue à partir de movimentos sucessivos, mas de simultaneidades: o dentro e o fora da página, a máscara e a revelação, o corpo e a letra, o si e o outro.

Se todo texto carrega marcas mais ou menos visíveis da experiência daquele que escreve e, ainda, se a memória humana traz sempre consigo uma certa dose de imprecisão e sonho, então o status do texto autobiográfico é impossível de ser determinado, um eterno “indecidível”¹²⁷. De certo modo, todos tendem a se lembrar

¹²⁴ Ibid., p. 51.

¹²⁵ Ibid., p. 51.

¹²⁶ Ibid., p. 52.

¹²⁷ Na visão de Cuddon (1999, p. 63), do mesmo modo que um texto ficcional pode manifestar o indivíduo da autoria, também “uma autobiografia pode ser amplamente ficcional”¹²⁷. As *Confissões* de Rousseau (publicadas postumamente entre 1781 e 1788), são exemplo de um texto que, “inconfiável como verdade literal” (Ibid.), possui um valor literário ambíguo. Além disso, como explicar que a literatura confessional seja um fenômeno histórica e geograficamente demarcado quando as *Confissões* de Santo Agostinho (400) são um “relato intensamente privado de uma experiência mística individual, e um extraordinário exemplo de profunda auto-análise psicológica”? (Ibid.)

apenas daquilo que interessa, seja como matéria estética ou como simples revelação. Em toda escrita (autobiográfica ou não), fatos podem ser ornados ou suprimidos por razões de conveniência, ou mesmo de harmonia textual; e as obstruções e sombras, impostas pelo tempo, tanto podem camuflar quanto revelar o si mesmo do sujeito escrevente.

Indubitavelmente, em se tratando de um texto poético, a problemática da *confessional poetry* como uma possível confluência absoluta entre a voz lírica e a *persona* social do escritor se torna ainda mais complexa. Segundo Jonathan Culler, “um poema é tanto uma estrutura feita de palavras (um texto) quanto um evento (um ato do poeta, uma experiência do leitor, um evento na história literária)”¹²⁸. Dentro dessa perspectiva, a questão-chave estaria centrada nas relações dialógicas que se estabelecem entre o autor que escreve o poema, a voz lírica, e o leitor. O poema, argumenta Culler, “parece ser uma elocução, mas é a elocução de uma voz de status indeterminado”¹²⁹. No ato de leitura, é o intérprete que tenta determiná-lo colocando-se na posição de dizer seus versos, ou então de imaginar uma outra voz dizendo-os – uma voz que ele quase sempre atribui a um narrador ou falante constituído pela figura do autor.

Desse modo, temos um intrincado quebra-cabeças formado pelo indivíduo histórico (Sylvia Plath, em nosso caso), de um lado, e pela voz de uma elocução específica (o poema), de outro. Entre essas duas figuras, Culler ainda situa uma terceira, “a imagem da voz poética que surge do estudo de uma gama de poemas de um único poeta” (no caso de *Ariel*, uma imagem suicida, caótica, violenta, melancólica, esquizofrênica etc.). O que comumente fazemos na observação do texto lírico, ele escreve, é “imaginar ou reconstruir um emissor e um contexto: identificando um tom de voz, inferimos a postura, as situações, preocupações e atitudes de um falante (que, às vezes, coincidem com o que sabemos do autor, mas muitas vezes não)”¹³⁰.

Embora o entrecruzamento e a exposição dessas figuras varie de um poeta para outro, no caso dos ditos poemas confessionais a equivalência infactível entre a

¹²⁸ CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma Introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. P. 76.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 77.

voz lírica e o indivíduo histórico foi assumida como método (numa época em que o autor estava morto) tanto pelo leitor quanto por parte da crítica literária. Paradoxalmente, do ponto de vista da própria tradição lírica, pode-se inferir que toda poesia, enquanto apreensão dos estados mentais e sentimentais do poeta e reflexo de sua visão de mundo é, *ipso facto*, um discurso confessional. Em entrevista ao *The Paris Review*, Ted Hughes tece uma longa e vigorosa argumentação sobre o assunto, que eu tomo a liberdade de citar na íntegra:

Goethe chamou sua obra de uma grande confissão, não foi? Olhando para o seu trabalho de uma maneira mais ampla, pode-se dizer o mesmo de Shakespeare: um completo auto-exame e auto-acusação, uma completa confissão – muito crua, assim penso, quando se olha para dentro dela. Talvez aconteça o mesmo com qualquer escrita que tenha uma vida poética verdadeira. Talvez toda poesia, até onde nos comove e se conecta conosco, seja uma revelação de algo que o escritor na verdade não quer dizer mas precisa desesperadamente comunicar, ou se livrar. Talvez seja a necessidade de mantê-la escondida que a torna poética – que a transforma em poesia. Uma vez que o escritor não ousa colocá-la em palavras, ela vaza obliquamente, contrabandeada através de analogias. Nós achamos que escrevemos para nos divertir, mas na verdade nós estamos dizendo algo do que precisamos desesperadamente compartilhar. O verdadeiro mistério é essa estranha necessidade. Porque não podemos simplesmente calar? Porque temos que fofocar? Porque os seres humanos confessam? Talvez se não existir aquela confissão secreta, não exista um poema – nem mesmo uma história. Não exista um escritor. Se a maior parte das poesias que existem não parecem ser confessionais, é porque a estratégia de ocultação, de enviesamento, pode se tornar tão compulsiva que quase chega a ser bem-sucedida. As analogias contrabandeadas são preenchidas por uma carga estimulante que parece estar lá por sua própria conta – assunto de interesse geral – mas no fundo de *Paradise Lost* e *Samson Agonistes*, por exemplo, Milton nos diz o que quase o aniquilou. A originalidade de alguns dos poemas mais tocantes de Robert Lowell em *Life Studies*, alguns dos poemas de Anne Sexton e alguns de Sylvia, foi a forma pela qual eles tentaram se livrar do fardo, a forma deliberada pela qual eles tentaram se despir do véu de analogias. Sylvia foi mais longe no sentido de que seu segredo era mais perigoso pra ela mesma. Ela precisava desesperadamente revelar. Não se pode superestimar sua compulsão para escrever desse modo. Ela tinha que escrever aquelas coisas – mesmo contra seus interesses mais vitais. Ela morreu antes de saber o que *The Bell Jar* e os poemas de *Ariel* fariam em sua vida, mas ela tinha que deixá-los sair. Ela tinha que dizer para todos... como aqueles grupos de nativos americanos que periodicamente diziam tudo que estava errado e doloroso em suas vidas na presença de toda a tribo. Não valia à pena dizer em segredo; tinha que ser dito na frente de todos. Talvez seja por isso que poetas não medem esforços para ter seus poemas publicados. Não vale à pena sussurrá-los a um padre num confessionário. E não será pela fama, pois eles vão continuar fazendo mesmo depois de

saberem o que a fama traz consigo. Não, até que a revelação seja publicada, o poeta não se sente liberado. No meio disso, eu creio que Sylvia foi um caso extremo¹³¹.

O lugar da biografia e da intenção do autor na recepção e na escrita analítica sobre sua obra é um tema extremamente polêmico na história da crítica literária, sobre o qual milhares de páginas já foram escritas, aparentemente sem que nenhuma delas consiga solucionar o problema. Avançando na perspectiva de Hughes, penso que a escrita literária é, em maior ou menor grau, um tipo de “encenação de si”, uma performance na qual o sujeito da escrita pode até tentar se esconder através de uma pretensa neutralidade, imparcialidade, mas estará sempre lá, camuflado, por detrás do frágil véu das analogias. A objetividade absoluta é uma meta jamais atingível. As máscaras que ele inventa podem servir tanto para distanciar quanto para aproximar o leitor, e logram dificultar ou permitir o acesso não só à intimidade de quem escreve, mas também às vivências que o impelem a escrever.

Tendo em vista que toda escrita literária pode vir a ser considerada autobiográfica ou auto-reveladora, a noção de uma poética particularmente confessional torna-se ainda mais controversa por se tratar do gênero lírico. Se por sua própria natureza ritualística o poema transborda a reflexão do sujeito sobre seu estar no mundo, revelando suas marginalidades, atos de fala reconhecíveis e ramificações contextuais e temporais, então a especificidade do que se supõe confessional parece ser uma marca do próprio fazer poético. Não obstante, sendo uma convenção literária como qualquer outra, a problemática confessionalista se organiza em torno de uma pretensa associação ainda mais direta entre a *persona* social do escritor e a projeção de uma voz lírica capaz de “fazer soar como se fosse verdade”¹³²; ainda que a autenticidade dessa operação esteja sempre e, paradoxalmente, sujeita a reparos e desvios de percurso.

Dentro desse horizonte, a saída para o impasse sobre a legitimidade da poesia confessional como documento biográfico parece residir na natureza da revelação ou, se quisermos, no teor da “confissão”. O que poderia lhe definir como uma “estética da sinceridade” seria uma espécie de concentração temática na experiência do corpo autobiográfico relacionada à memória do trauma, da vulnerabilidade, da inaptidão, da

¹³¹ HUGHES. Ted. *The Art of Poetry No 71*. The Paris Review N° 134, Spring, 1995. Interviewed by Drue Heinz. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/1669/the-art-of-poetry-no-71-ted-hughes>. Acesso em: 08/04/2011.

¹³² REES-JONES. *Consorting With Angels*, p. 283.

loucura e da miséria do sujeito. Em resumo, o poema confessional pode ser visto como uma “atitude estético-existencial” que se constrói pela demolição radical das fronteiras entre o privado e o público, entre o que pode ou não ser revelado, exibindo os infortúnios da vida íntima do poeta. Nesse jogo, a crença e a disponibilidade do leitor para perceber o objeto estético como uma verdade proferida pelo escritor fundamentalmente cria, entre ele e a voz lírica, uma forte identificação afetiva, pois “o poema autoriza o que ao leitor é proibido: ele põe em palavras o indizível, o indefensável”¹³³.

Também não se pode esquecer que a apropriação da imagem de Sylvia Plath como ícone do movimento feminista também responde pelo alinhamento de sua poesia dentro da esfera confessional. A morte da poeta, as circunstâncias de publicação, de divulgação, e as primeiras interpretações críticas de sua obra praticamente coincidem com o que veio a ser conhecido como *segunda onda* do feminismo e com o surgimento da crítica literária feminista no Estados Unidos¹³⁴. Nesse contexto, a vida e a obra da autora parecem ter se oferecido como um modelo que retratava as lutas do período. Escritora, esposa traída, mãe, dona de casa, suicida. Para as ativistas do movimento, a morte de Sylvia teria sido consequência do silenciamento de sua arte – imposto pela presença e pelo talento masculino na figura de Ted Hughes –, do fracasso de seu casamento e de sua inadequação à criação dos filhos e aos cuidados com o lar.

Se considerarmos, como Judith Butler, que naquela condição cultural difusa “a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não era representada”¹³⁵, o fato de que agora os versos de *Ariel* voltavam para se vingar de seu algoz, produzindo uma sombra permanente sobre ele, pode justificar historicamente a determinação e o propósito das feministas. Vista desse ângulo, a obra de Sylvia Plath era como um documento comprovador de sua opressão, de seu tormento e de sua caminhada até o auto-extermínio. Tal apropriação, por igualmente acreditar na

¹³³ Ibid., p. 284.

¹³⁴ Algumas das principais obras do feminismo e da crítica literária feminista em língua inglesa foram publicadas nos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 1970, anos em que a publicação, recepção crítica e consolidação canônica da obra de Sylvia Plath aconteceram. Além de *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan e *Sexual Politics* (1969), de Kate Milliet, vieram a público, entre tantas outras, as seguintes obras: *Feminist Literary Criticism* (1975), de Josephine Donovan; *Literary Women* (1976), de Ellen Moers; *A Literature of Their Own* (1977), de Elaine Showalter e *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar.

¹³⁵ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 18.

legitimidade da correspondência direta entre vida e escritura, terminou por dar ainda mais visibilidade à tese confessional. Se para as feministas “o pessoal é político”, interessava muitíssimo mostrar a arte apenas como um reflexo das humilhações sofridas na esfera privada. Assim, criava-se ao mesmo tempo motivo de denúncia e necessidade de reforma social, mantendo um brilho radiante em torno de toda a ação política, ou seja, trazendo os encantos da arte para o centro da arena de luta.

Além disso, a utilização da imagem pública da escritora como ícone feminista parece ter sido legitimada pela crítica literária tradicional, para quem o caráter confessional e o impulso para a autobiografia como forma de expressão pessoal são as principais características da literatura escrita por mulheres. Lúcia Sander observa que desde as primeiras manifestações literárias femininas por meio de diários e correspondências, “parece escoar para o papel um fluxo de sentimentos pessoais represados que encontram na literatura um meio de expressão”¹³⁶. Dentro dessa visão, são as motivações que levam a mulher à prática da escrita que moldam o tom e a forma do discurso. Para Sander, mesmo depois de todas as transformações culturais e históricas ocorridas ao longo dos séculos, arriscar-se na experiência literária ainda é um dos poucos artifícios que permitem à mulher “navegar por águas desconhecidas e proibidas, aventurar-se, ousar, experimentar, conhecer e conhecer-se, perceber-se num mundo que não a percebe, articular para si própria a sua experiência de mulher, identificar-se, consolidar sua identidade, legitimar sua existência”¹³⁷.

Assim sendo, quando se analisa a literatura escrita por mulheres, questões relacionadas a uma possível veracidade do discurso são sempre particularmente observadas, principalmente porque a autenticidade da experiência está diretamente relacionada à busca e à fundamentação de uma “identidade” literária feminina. Entretanto, no caso de Sylvia Plath, quando contrastamos sua obra com as obras de outras escritoras tidas como feministas (Virginia Woolf, Adrienne Rich, Alice Walker, Gwendolyn Brooks etc.) vemos que seu trabalho é o único que não evoca um certo senso de comunidade, de história, e de resistência das mulheres; ao contrário, sua obra impõe sensações de isolamento, dissolução do ser, e a fúria, que talvez seja o que atraiu tantas mulheres para o debate. Ainda que não possamos especificar razões

¹³⁶ SANDER, Lúcia. “O Caráter Confessional da Literatura de Mulheres”. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *A Mulher e a Literatura / Revista Organon* - Vol. 16, n. 16. Porto Alegre: UFRGS, p. 38.

¹³⁷ *Ibid.*, 40.

concretas para o tipo de identificação afetiva extremada que se formou entre o leitor, a crítica literária (principalmente aquela de orientação feminista) e a figura pública da poeta, ao menos podemos inferir que circunstâncias históricas e contextuais orientaram a recepção e grande parte das abordagens interpretativas de sua obra, na direção de uma “verdade confessional” hipoteticamente própria do feminino.

Considerando esses fatores, julgo que em função do tipo de paixão evocada pela projeção da *persona* social da escritora, atribui-se ao seu discurso poético uma suposta aparência de verdade tanto por causa de sua própria urdidura autobiográfica, quanto pelas necessidades de uma era e pelo tipo de manipulação crítica e editorial de sua obra. Dentro desse cenário, é como se a voz lírica fosse uma emissão real que substituísse a ausência tangível da poeta; e como se os eventos e situações privadas que possivelmente provocaram a escrita pudessem, depois de apropriados publicamente, ser incessantemente “revistos” como se fossem um filme. Tais leituras, atravessadas por elementos que consideram não apenas os processos de tessitura do poema, mas todo um universo de interesses e orientações extra-literárias, terminaram por favorecer a abordagem confessionalista como única possibilidade interpretativa.

Diante disso, a poética de *Ariel* se apresentaria como evidência do real, como possível explicação para a vida e a morte da poeta, como a teatralização de seu suicídio. No momento em que a morte biológica passa a estabelecer relações de significação com a *persona* lírica – e vice-versa – surgem interpretações como aquela que sugere uma trama mortal entre corpo e escritura, ou mesmo a já citada lógica do *last unwritten poem*. Ao que parece, a necessidade de interpretar o poema plathiano dentro dessa perspectiva termina por fazer com que o suicídio seja visto não como um fator externo, uma ação real, mas como um tipo de texto pró e retro-ativo, que produz significações dentro e fora da obra. Uma vez que o poema se apresenta como evidencia a ser decifrada, a busca incessante pelos indícios da trajetória de Sylvia Plath até o auto-extermínio muitas vezes faz com que se perca de vista o que é mais importante em sua obra: o artifício, a epifania, a performance.

Algumas interpretações bastante conhecidas do poema *Kindness* talvez possam nos ajudar a ilustrar o tipo de manipulação sensacionalista que conduz à fabulação crítica de uma poética suicida:

Kindness¹³⁸

Kindness glides about my house.
 Dame Kindness, she is so nice!
 The blue and red jewels of her rings smoke
 In the windows, the mirrors
 Are filling with smiles.

What is so real as the cry of a child?
 A rabbit's cry may be wilder
 But it has no soul.
 Sugar can cure everything, so Kindness says.
 Sugar is a necessary fluid,

Its crystals a little poultice.
 O kindness, kindness
 Sweetly picking up pieces!
 My Japanese silks, desperate butterflies,
 May be pinned any minute, anesthetized.

And here you come, with a cup of tea
 Wreathed in steam.
 The blood jet is poetry,
 There is no stopping it.
 You hand me two children, two roses.

(01 February 1963)

Finalizado no dia 1º de fevereiro de 1963, apenas dez dias antes do suicídio, *Kindness* tem significados bastante vagos e enigmáticos, mas, em seu aspecto global, descreve as ações de uma “madrinha” (uma mulher) tomando conta das crianças e da casa. Seu nome, Dona Gentileza, traduz suas ações, sua suavidade, seus sorrisos. Talvez por sua ternura e amabilidade, trata-se, na visão de Linda Wagner-Martin, “de uma figura com um tom diferente dentro da galeria de retratos femininos”¹³⁹ de Sylvia Plath. A inflexão serena, e a ausência da fúria e do delírio que caracterizam os poemas de *Ariel*, são as mesmas encontradas em todos os poemas escritos nas duas últimas semanas de vida da poeta. Dona Gentileza desliza pela casa suavemente, arrumando as coisas, iluminando tudo e, ao final do poema traz uma xícara de chá para a *persona* lírica, a quem oferta “duas crianças, duas rosas”. Para Wagner-Martin, o fato de que

¹³⁸ PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper & Row, 1966. p. 82. A partir desse ponto, todos os poemas de *Ariel* citados integralmente no corpo dessa dissertação serão extraídos da edição norte-americana publicada em 1966. Transcritos do original em inglês, há uma tradução para a língua portuguesa elaborada por mim especificamente para esse trabalho, como parte do material que compõe a seção de anexos.

¹³⁹ WAGNER-MARTIN. *Sylvia Plath: A Literary Life*, p. 104.

Sylvia encerra o poema com esse verso (“you hand me two children, two roses”), rebaixa a importância geralmente atribuída aos dois versos anteriores (“The blood jet is poetry,/There’s no stopping it.”), uma vez que a presença das duas crianças “estanca, ou ao menos reduz, a perda do sangue”¹⁴⁰.

Segundo outra interpretação sugerida por Alvarez, de certo modo confusa e limitada, a inspiração para *Kindness* pode ter origem em uma novela radiofônica escrita por Ted Hughes para a BBC, na qual um namorado atropela um coelho, vende o animal, e com o dinheiro manchado pelo sangue de suas mãos compra duas rosas para a namorada. Exceto pelo uso das palavras “coelho”, “sangue” e “rosas”, nada parece autorizar o diálogo intertextual com a novela de Hughes, a não ser a lembrança de que os dois poetas muitas vezes escreviam – intencionalmente – sobre temas comuns e utilizavam o verso de páginas já escritas pelo outro como rascunho. Segundo outra leitura ainda mais duvidosa, proposta por Lopes e Mendonça, o poema critica de forma irônica “a polidez asfixiante e a gentileza britânica dos chás-das-cinco e das trocas de receitas de simpatias”¹⁴¹. Visto de outro ângulo, na perspectiva do biógrafo Peter Steinberg¹⁴², *Kindness* seria sobre uma mulher que afirma que a Gentileza (o açúcar, a doçura) tem o poder de curar tudo, sendo talvez necessária para o próprio ato criativo, mesmo que a escritura se realize sem pedir licença, com ou sem ela.

Contraditoriamente, ao mesmo tempo em que *Kindness* é um dos poemas menos conhecidos de *Ariel*, o penúltimo e antepenúltimo versos (“The blood Jet is poetry,/There’s no stopping it”) estão entre os mais citados em toda a obra de Sylvia Plath. Quase sempre isolados do contexto do poema, no momento em que são contrastados com a data em que foram escritos, o que se afigura como possibilidade interpretativa é exatamente a confirmação de que a poética de Sylvia havia atingido à condição de uma hemorragia impossível de estancar. De algum modo, afirma-se que sangue e letra, corpo e poesia se fundiram inseparavelmente; ou ainda, que ao tratar certas experiências e fantasias como matéria estética, a literatura invadiu a vida e o artista se tornou a imagem criada por ele mesmo, a própria representação.

¹⁴⁰ Ibid., p. 104.

¹⁴¹ LOPES, Rodrigo Garcia; MENDONÇA, Mauricio Arruda. “Notas aos Poemas e à Tradução”. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 104.

¹⁴² STEINBERG, Peter K. *Sylvia Plath: Great Writers*. Philadelphia: Chelsea Publishers, 2004. p. 116.

De forma melodramática, a já citada resenha da revista *Time*, por exemplo, além de ter como título o verso “The blood jet is poetry”, encerra o texto com a descrição de como, em sua última semana de vida, a poeta “despiu e expôs o coração de sua arte na forma de um dístico avassalador: O jato de sangue é poesia,/Não há como pará-lo”¹⁴³. Dentro dessa perspectiva, isolados de seu contexto, os dois versos se tornam uma espécie de epígrafe da obra como um todo, aquilo que lhe explica a origem, o núcleo, a parte mais vital e íntima de seu sistema poético.

Já em *O Deus Selvagem*, o memorial de Alvarez cita o mesmo dístico por duas vezes, em ambos os casos isolados do contexto do poema. Na primeira menção que o crítico faz aos dois versos, ele sugere que a poesia de Sylvia Plath havia de fato se transformado num jato de sangue impossível de estancar, passando a agir “como uma estranha e poderosa lente através da qual sua vida cotidiana era filtrada e transfigurada com extraordinária intensidade”¹⁴⁴. Prestes a concluir seu texto, descrevendo os últimos momentos da escritora, a segunda alusão é ainda mais arriscada, pois ele categoricamente afirma que, “estando a essa altura com a visão já toldada pela depressão e o mal-estar físico”¹⁴⁵, o suicídio foi a última ficha apostada por Sylvia Plath na tentativa de estancar o jato de sangue/poesia.

O que está em jogo, aqui, é que talvez a obra de Sylvia Plath tenha servido de veículo para diversos clamores, lutas e interesses pessoais e políticos, dentro da conjuntura em que os versos de *Ariel* vieram a público. Nesse cenário, o culto que se formou em torno de sua figura está marcado por afetividades e experiências tão radicais quanto sua escritura, o que muitas vezes faz com que se examine somente aquilo que se quer ou necessita. Trata-se de uma realização literária tão ensimesmada, tão individual e particular, que acaba se tornando, quiçá por isso mesmo, uma vivência pública e coletiva; como o *Hamlet*, de Shakespeare, que de tanto investigar a si mesmo, acaba se tornando a melhor representação de um momento histórico, quem sabe até do próprio absurdo humano.

Talvez isso se dê por causa do interesse que as circunstâncias de sua morte prematura despertam; ou talvez seja o próprio artesanato de sua escritura que estimule a proliferação de leituras e associações biográficas. Entretanto, associar diretamente o corpo da poeta e a voz lírica dentro de um possível jogo desgovernado no qual a carne

¹⁴³ *The Blood Jet is Poetry*. Ibid.

¹⁴⁴ ALVAREZ. *O Deus Selvagem*, p. 39.

¹⁴⁵ Ibid., p. 52.

e o sangue se fazem letra e imagem, é ignorar a inteligência e o controle absoluto com que ela manipula e ritualiza sua aventura existencial conturbada em função do poema.

Se o poema confessional deve ser lido como uma “estética da verdade”¹⁴⁶ legitimada pela verificação da autenticidade da experiência; um auto-retrato no qual o poeta oferece a própria miséria em testemunho direto; ou ainda, um descortinamento da vida privada que desestabiliza as fronteiras habituais entre poeta e leitor; então a poética de Ariel só pode ser considerada como sendo um desvio, uma subversão do processo. Se por um lado Sylvia Plath utiliza episódios reais, a memória do corpo autobiográfico, a experiência física e mental, como matéria literária, por outro, ela se distancia dos demais autores alinhados dentro da esfera do confessionalismo exatamente pelo tipo de manipulação hiperbólica e expansiva dos mesmos eventos aos quais recorre. Ao contrário dos outros poetas confessionais, em *Ariel* a voz lírica não parece confidenciar nada. De tão absorta em si mesma, ela não se preocupa com a natureza de suas experiências, nem em revelar segredos, infortúnios e fraquezas, mas em entender até onde circunstâncias reais podem ser expandidas, transfiguradas, ritualizadas; e de que maneiras elas retroagem na direção da própria vida.

“Se ela revela algo nesses poemas”, argumenta M. D. Uroff, “ela o faz através do espelho grotesco da paródia”¹⁴⁷. Na perspectiva do crítico, a estratégia típica da poética de *Ariel* consiste em amplificar a experiência comum e, ao mesmo tempo, intensificar os dons manipulativos da mente de forma que pais se tornem fascistas, mães se tornem medusas, o sangue do poeta se torne o corpo de uma nação inteira, e sua própria figura se desdobre em entidades míticas capazes de dominar a morte, como a fênix. Desse modo, a caricatura, a paródia e a hipérbole interditam o julgamento subsequente a todo ato de confissão, uma vez que elas frustram as expectativas de que a voz lírica possa vir a se afirmar como uma manifestação direta de um ser autoral visivelmente mergulhado em concentração, isolamento e auto-ironia.

A subversão da poética de *Ariel*, portanto, opera por um método performático, uma anti-representação; ou, se quisermos, “um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”¹⁴⁸, como propõe Deleuze sobre a própria literatura. Esquivando-se de atingir uma forma

¹⁴⁶ REES-JONES. *Consorting With Angels*, p. 283.

¹⁴⁷ UROFF, M. D. *Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration*. Iowa Review, Vol. 8, Nº 1, 1977. pp. 104-15. Disponível em: www.sylvia-plath.de/plath/uroff.html. Acesso em: 10/07/2009.

¹⁴⁸ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11.

puramente confessional ou ficcional, o devir plathiano atua “entre” ou “no meio”, numa “zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação”¹⁴⁹, de tal modo que não seja possível discernir entre o bom e o mal *self*, entre a sinceridade e o disfarce, entre o humano e o transcendente, entre Sylvia e a anti-Sylvia. Dentro desse processo, a experiência autobiográfica e os legados do corpo e da mente funcionam como uma “usina” geradora de mutações do si mesmo da artista; ou, ainda, uma “matriz”, no sentido proposto por Beigui, de “lugar onde se gera o feto; útero; [...] lugar para a fundição de tipos; fonte, origem, principal, primordial”¹⁵⁰.

Desse modo, a poeta desconstrói a linearidade de sua trajetória de vida e se constitui, ela mesma, em uma rede de possibilidades ficcionais; uma construção que opera dentro e fora do texto, como processo e como produto. Sob essa ótica, a literatura abre um espaço de investigação do sujeito que ultrapassa o puramente autobiográfico para produzir “visões” sincrônicas do Si e do Outro. A partir desse ponto, escritor e obra já não podem mais ser pensados isoladamente, mas como interfaces de uma mesma experiência de construção de sentido e de um mesmo momento de enunciação. Ao mesmo tempo camuflado e exposto, o *self* amplia sua potência pela inserção de elementos ficcionais e da experiência coletiva, projetando-se num lugar de fala que é, ao mesmo tempo, testemunho, teatralidade e representação.

Por conseguinte, nessa *escrita de si* o poema compartilha a natureza da *performance*: ele é um artifício de interferência no real que guarda os resíduos da “ação” do corpo de seu protagonista, restaura e ritualiza comportamentos, reporta-se aos agenciamentos coletivos, transgride a realidade funcional, e continua a invocar a “presença” da autora, mesmo depois de sua morte. Na trama da leitura, o que se tem (ou o que se busca) é uma visão semelhante àquela que ocorre na *performance art*, a projeção corpórea (tangível ou imaterial) de um sujeito duplo, feito de simultaneidades, ao mesmo tempo real e fictício: o *performer*.

Dentro desse contexto, o suicídio de Sylvia Plath interfere não apenas como elemento de fascinação mas também como agente problematizador, no momento em que passa a estabelecer relações de significação com a obra e a ser encarado como

¹⁴⁹ Ibid., p. 11.

¹⁵⁰ BEIGUI, Alex. *Dramaturgia Por Outras vias: A Apropriação Como Matriz Estética do Teatro Contemporâneo*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. p. 15.

texto: o *last unwritten poem*. Anterior à publicação e à recepção de *Ariel*, a morte biológica da poeta acaba fazendo com que a obra se apresente como evidência de um auto-extermínio que, afinal, acabou por acontecer dentro e fora do texto literário, criando na superfície do poema uma aparência de “realidade”. À vista disso, o suicídio se insinua não apenas como um signo nuclear e originário, possibilidade de simplificação ou explicação do texto, mas também como um elemento de desestruturação e ambivalência, pois que, como sugere Loman, “o autor, morto no advento da escritura, assombra o leitor que tenta ludicamente reordenar suas características perdidas”¹⁵¹.

Um olhar apropriado para a poética de *Ariel* talvez seja aquele que tenta enxergar as várias camadas que Sylvia Plath superpõe como uma performance; um ritual de metamorfoses no qual o *self* se faz presença e processo, fragmento e fluxo, abandonando os binarismos entre espaço real e espaço representacional. Se por um lado constitui um equívoco ler o texto plathiano como “um teste projetivo da mente supostamente doentia do autor”¹⁵², privilegiando apenas o aspecto não-literário (o suicídio) e lendo o texto através dele; por outro, voltar-se para leituras puramente formais que tentam escapar ao fascínio paralisante que o auto-extermínio e seus antecedentes biográficos impõem, quase sempre resultam em leituras desvitalizadas pois, no caso de *Ariel*, já não é possível “ignorar a densidade afetiva que mobilizou a escrita nem o sofrimento emocional que antecedeu o suicídio”¹⁵³.

Segundo Susan Van Dyne, os poemas de *Ariel* foram motivados pelas rupturas da vida pessoal da poeta, que “exigiram uma reconfiguração de sua identidade dentro e através da poesia”¹⁵⁴. Desse modo, suas obsessões com a criação de um alter ego literário dotado de fúria e poder, da capacidade de erguer e destruir, e de um domínio infalível sobre a vida e a morte, parecem indicar que Sylvia Plath encontrou na literatura uma forma de produzir visões de si mesma, de ensaiar possibilidades de reorganização/reformulação de seu cotidiano estilhaçado. Seguindo essa intuição, os suicídios e as sucessivas ressurreições da *performer* no poema *Lady Lazarus* revelam um esforço para enfrentar e dominar o fenômeno da morte e seus irresistíveis chamados através da arte. Esse retorno triunfal do corpo lacerado / morto de volta à

¹⁵¹ LOMAN. *Morrer É Uma Arte?*, p. 123.

¹⁵² CARVALHO. *A Poética do Suicídio em Sylvia Plath*, p. 16.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁴ VAN DYNE. *Revising Life*, p. 1.

vida, ainda mais belo, violento e poderoso que antes, é na verdade o ápice de um padrão recorrente, ou de um tema essencial, em sua obra: a reconstrução da *persona*.

Reconstruir, restaurar, (re) combinar, ensaiar, transformar, justapor, exhibir. Em Sylvia Plath tudo nos conduz à idéia de performance e à elaboração da presença do artista. O interesse pela vida privada, pela biografia, pelos sofrimentos do corpo e da mente, pela reconstituição pública do cadáver da poeta, de fato apontam para a existência daquele “interesse humano” extra-literário (ou bisbilhotice, como insinuou Alvarez). Mas o que é a arte, senão uma longa investigação sobre as infinitas possibilidades do homem? Eu prefiro crer que o entrelaçamento radical entre autobiografia e escritura proposto pela poética/performance de *Ariel* (assim como pelo próprio “modo” confessional) é, em verdade, um dos sintomas de uma época em que artistas do mundo inteiro estavam interessados em pesquisar novas consciências do sensível que levassem “o conhecimento e o poder do corpo a novos extremos, [...] em acentuar a primazia da experiência corporal”¹⁵⁵, em investigar e presentificar um corpo “verdadeiro”, não idealizado, anti-romântico, um corpo esquecido pela própria arte, cujo devir vem desde então assumindo muitos lugares e formas.

Se “o suicídio é, afinal de contas, o oposto do poema”¹⁵⁶, como definiu Anne Sexton, então ele não pode ser lido, ele não significa nada. Entretanto, quando pela lembrança do gesto final da poeta (aquele que culturalmente herdamos), inevitavelmente evocamos sua pulsão assustadora e indecifrável, sua imagem adere à escritura e ele passa a produzir significados, não na vida (pois não é um texto), mas no próprio poema. Valendo-me da perspectiva de Richard Poirier¹⁵⁷, trata-se aqui de uma “cena” ou “palco” concebido para a dramatização do *self* enquanto corpo virtual, enquanto *performer*. Muito mais do que entender, trata-se de delirar, participar, fluir, experimentar e interagir, como “evento” ofertado na estrutura do poema. Na escrita, na pintura, no palco, na vida, a performance é feita de corpos presentes e de milhares de minúsculos gestos planejados, porém adversamente inocentes; pois que também são improvisações e têm apenas “uma vaga noção geral de sua responsabilidade última – a coisa final, a acumulação a que chamamos ‘obra’”¹⁵⁸.

¹⁵⁵ BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-garde, Performance e o Corpo Efervescente*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 253.

¹⁵⁶ SEXTON. *The Barfly Ought to Sing*, p. 179.

¹⁵⁷ POIRIER, Richard. “The Performing Self”. In: AUSLANDER, Phillip (Ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. IV). London/New York: Routledge, 2003. p. 3.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 4.

CAPÍTULO 4

4.1. LITANIAS DO CORPO: EM TORNO DA PERFORMANCE

Sou por uma arte que adquira sua forma das linhas da própria vida, que se torça e se estenda e acumule e expila e pingue, e seja pesada e grosseira e obtusa e doce e estúpida como a própria vida... [...] Sou pela arte que odeie e ronque como um lutador. Sou pela arte que solte os cabelos.

*Claes Oldenburg*¹⁵⁹

No dia 27 de novembro de 1960, um jornal de quatro páginas parodiando os jornais de domingo, chamado *Dimanche – Le Journal d’un Seul Jour* (imagem 05 do anexo), foi vendido nas bancas de jornais de Paris por apenas um dia e, oficialmente, lançado por seu autor, o pintor Yves Klein, em uma conferência na *Galerie Rive Droite*. Talvez mais próximo da idéia de um livro de arte do que de um pastiche dos jornais de domingo, *Dimanche* é frequentemente categorizado sob a rubrica da arte conceitual. Klein vinha lentamente abandonando a pintura tradicional (que ele considerava uma prisão) para se dedicar à prática de ações realizadas ao vivo, da arte como concepção de vida, criada a partir da experiência imediata¹⁶⁰. Além de textos que demarcavam seus posicionamentos estéticos, *Dimanche* trazia ainda o manifesto “Théâtre du Vide” e vários *sketches* teatrais que de certo modo anteciparam, estrutural e conceitualmente, os *happenings* de Allan Kaprow e o trabalho do grupo *Fluxus*. Ainda mais importante que isso, na primeira página do jornal foi publicada, pela primeira vez, um dos trabalhos mais importantes do artista, a fotomontagem *Le Saut Dans Le vide*, considerado por muitos como sendo o marco inicial da performance.

Publicada com a legenda “o pintor do espaço se joga no vazio”, *Le Saut Dans Le Vide* (imagem 06 do anexo) é na verdade a junção de duas fotografias executadas

¹⁵⁹ OLDENBURG, *apud* BANES. *Greenwich Village 1963*, p. 251.

¹⁶⁰ São desse época as obras *Le Vide*, na qual o espaço branco da galeria vazia era contrastado com seu exterior, pintado com o inimitável *azul internacional Klein* (resultado de mais de um ano de pesquisa com a cor, até atingir o que ele chamou de “a expressão mais perfeita do azul”); *As Antropometrias do Período Azul* (imagem 07 do anexo), pinturas realizadas ao vivo no espaço da galeria, nas quais os corpos das modelos encharcados com tinta azul eram pressionados sobre telas estendidas no chão, em movimentos orientados pelo próprio artista; e *Zona 5 da Sensibilidade Pictórica Imaterial*, na qual Klein trocava a imaterialidade sua “sensibilidade pictórica” por folhas de ouro trazidas pelos compradores / platéia, em cerimônias realizadas às margens do Sena. Dada a imaterialidade da performance, ao final da função as folhas de ouro foram lançadas ao rio, e os recibos adquiridos pelos compradores foram queimados.

pelo fotógrafo Harry Shunk em Nice, cidade natal do pintor, superpostas no momento da revelação no laboratório. Na primeira fotografia, Klein salta sobre uma rede de proteção erguida por amigos e assistentes (o que, segundo Philip Auslander, ele fez por diversas vezes, até “obter uma expressão de transcendência ideal em seu rosto”¹⁶¹); na segunda, feita exatamente do mesmo ângulo, mas sem a presença do pintor no ambiente, a câmera captura a mesma cena com a rua vazia. Com a colagem, o efeito obtido é o de que o artista realmente se joga no ar, serenamente, conscientemente, calculadamente, tornando-se, a um só tempo, autor, protagonista, e a obra em si.

Nesse sentido, pensando na “presença” do corpo do autor dentro da obra, o salto de Klein reporta-se à uma idéia essencial para este trabalho, a de que a performance, tal como proposta por Richard Bauman, é um modo de exibição comunicativa na qual o ato de expressão artística encontra-se emoldurado, objetificado, até certo ponto “afastado de seus relacionamentos contextuais, e aberto ao escrutínio interpretativo e avaliativo por uma determinada audiência, tanto em termos de suas qualidades intrínsecas, quanto de suas ressonâncias associativas”¹⁶². Para Bauman, o que pode variar, de um lugar a outro, de um período histórico a outro, são os meios semióticos específicos utilizados pelo *performer* para posicionar a moldura performática e enviar a imagem de si. Dentro desse processo, assinala Bauman, “é importante enfatizar que a participação colaborativa de um público é um componente integral da performance enquanto realização interacional”¹⁶³.

O termo performance não é exatamente um problema mas uma “vastidão” conceitual que, por ser utilizado em contextos variados e díspares pode, a princípio, oferecer inúmeros obstáculos. Em seu significado mais corrente, ele estaria ligado à idéia de realização, de desempenho, de habilidade para executar satisfatoriamente uma atividade qualquer; da atuação sexual humana, por exemplo, ao desempenho de uma máquina eletrônica, de um automóvel, de um ator no palco etc. Não obstante, segundo Paul Zumthor, essa acepção que “sugere o exercício de um esforço em busca

¹⁶¹ AUSLANDER, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. PAJ: A Journal of Performance and Art - PAJ 84 (Volume 28, Number 3), September 2006. pp. 1-10. Disponível em: <http://www.lcc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf>. Acesso em: 18/07/2010. p. 2.

¹⁶² BAUMAN, *apud* AUSLANDER. *Ibid.*, p. 5.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 5.

da consumação de uma ‘forma’”¹⁶⁴ foi tomada como empréstimo à linguagem da dramaturgia pelos etnólogos anglo-saxões do pós-guerra. Assim sendo, em seu sentido originário, a palavra performance não estaria necessariamente ligada às teorias dos estudos da performance, nem à *performance art* (nosso campo de estudo), mas às artes do entretenimento ou práticas teatrais, aos eventos que envolvem a execução ao vivo do canto, da dança, da representação dramática etc., para uma determinada audiência.

Entretanto, em nossa história recente, o termo performance atravessou e vem atravessando uma revolução na qual seus significados não param de se expandir, constituindo-se num amplo território de pesquisa que, sendo imune às rotulações, confronta, atravessa e articula os diversos espaços da vida, da cultura e do saber humanos, tais como a antropologia, a sociologia, os estudos culturais, os estudos de gênero, a história, a literatura comparada, a educação, a sexualidade, a linguística e, naturalmente, a arte. À partir dos anos 1970, com o surgimento da *performance art* e dos estudos da performance como campo de pesquisa teórica, o termo evolui de sua noção tradicional ligada às artes do entretenimento para se constituir em múltiplas “formas de compreender como os seres humanos fundamentalmente fazem cultura, exercitam o poder e reinventam suas formas de estar no mundo”¹⁶⁵.

Considerado um dos fundadores dos estudos da performance, o pesquisador e teórico Richard Schechner, professor do *Department of Performance Studies* da *Tisch School of The Arts*, na Universidade de Nova Iorque, define o trabalho crítico e acadêmico nessa área como “um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo como performance”¹⁶⁶. Para Schechner, não é só a arte que envolve treinamento e ensaio, mas também a vida humana requer anos de repetição e prática, o aprendizado de comportamentos específicos, o processo contínuo de construção de um papel diante da própria vida. Desse modo, na qualidade de ações que as pessoas exercitam e aprimoram, a performance está em tudo, ou melhor, “entre” tudo; nas artes, nas atividades da vida pública comum, nas pequenas e nas

¹⁶⁴ ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. p. 140.

¹⁶⁵ MADISON, D. Soyini; HAMERA, Judith. “Performance Studies at the Intersections”. In: _____ (Ed.). *The Sage Handbook of Performance Studies*. p. xii. Disponível em: http://www.sagepub.com/upm-data/11841_Intro.pdf. Acesso em: 16/02/2011.

¹⁶⁶ SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2006. p. 28.

grandes ações do dia-a-dia, nos movimentos dos atletas, nos rituais íntimos e coletivos etc.

Tentando dar uma indicação do vasto território coberto pela performance (mas sem pretender limitar suas possibilidades a elas), Schechner enumera oito situações nas quais, separadas ou, simultaneamente, a performance ocorre: “1) na vida diária – cozinhando, socializando, ‘apenas vivendo’; 2) nas artes; 3) nos esportes e em outros entretenimentos populares; 4) nos negócios; 5) na tecnologia; 6) no sexo; 7) no ritual – sagrado e secular; 8) na improvisação teatral”¹⁶⁷. Entretanto, o próprio autor adverte que, quando rigorosamente examinadas como categorias teóricas, essas oito circunstâncias não são proporcionais e servem apenas para fornecer indícios do vasto território coberto pela performance. Por conseguinte, atuando no entrecruzamento entre todos os aspectos da existência humana, a performance resiste e torna impossíveis as tentativas de definição tão caras às estruturas acadêmicas, constituindo-se num tipo de inter, trans, ou até mesmo, anti-disciplina; tornando-se ela mesma um espaço ritual, performático e liminar, sempre “no meio”, entre outros campos, em movimento, em processo, no lugar exato onde os seres se encontram e onde as visões transformadoras se constituem e se dispersam. Em *The Future of Ritual*, Schener escreve:

A melhor maneira de... entender, animar, investigar, entrar em contato, ter presença de espírito, lidar com, defender-se contra, amar... a outros, a outras culturas, ao evasivo e íntimo “si mesmo”, ao outro dentro de si, ao outro oposto a si, ao outro temido, odiado, invejado, diferente... é performar e estudar a performance e o comportamento performativo em todos os seus variados gêneros, contextos, expressões e processos históricos.¹⁶⁸

É importante notar que a profunda convergência entre as teorias desenvolvidas por Richard Schechner e a práxis teatral advém, principalmente, de sua convivência com a cena da arte de vanguarda surgida nos Estados Unidos a partir dos anos sessenta, altamente empenhada em borrar ou apagar as fronteiras que separavam a arte e a vida, como também em abandonar a distinção entre os gêneros, os procedimentos e a idéia de obra. Ele trouxe para o campo dos estudos da performance um envolvimento com o teatro que se fundamenta não apenas na perspectiva do espectador e do estudioso, mas em sua própria experiência como diretor, inspirando

¹⁶⁷ Ibid., p. 31.

¹⁶⁸ SCHECHNER, Richard. *The Future of Ritual*. London: Routledge: 2004. p. 1.

um sem número de acadêmicos a “estudar as intrincadas conexões pragmáticas e conceituais entre performance, repetição e representação”¹⁶⁹. Talvez uma de suas maiores contribuições – ao menos, a mais célebre – para os estudos da performance seja a definição de performance como *restored behavior* (comportamento restaurado), um processo existente em todas as performances e que supõe um certo distanciamento entre o *self* e a ação, semelhante àquele que ocorre no palco teatral entre o ator e o personagem que ele interpreta. É o próprio Schechner quem define:

Restored behavior é comportamento vivo tratado como um diretor de cinema trata uma fita de filme. Essas fitas de comportamento podem ser rearranjadas e reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (sociais, psicológicos, tecnológicos) que as originaram. Elas têm vida própria. A “verdade” ou fonte original do comportamento pode estar perdida, ignorada, contestada – mesmo que essa verdade ou fonte esteja aparentemente sendo celebrada ou observada. [...] *Restored behavior* é usado em todos os tipos de performances, do shamanismo e exorcismo ao transe, do ritual à dança estética e ao teatro, dos ritos de iniciação aos dramas sociais, da psicanálise ao psicodrama e às análises transacionais. De fato, *restored behavior* é a maior característica da performance. Os praticantes de todas essas artes, ritos e curas, assumem que certos comportamentos – sequências organizadas de eventos, ações roteirizadas, textos conhecidos, movimentos demarcados – existem separadamente dos *performers* que “executam” esses comportamentos. Uma vez que o comportamento está separado daqueles que o desempenham, o comportamento pode ser armazenado, transmitido, manipulado, transformado. Os *performers* entram em contato, recuperam, lembram, ou até mesmo inventam, essas fitas de comportamento, e então se re-comportam de acordo com elas, ou sendo absorvidos para dentro delas (interpretando o papel, entrando em transe) ou existindo lado a lado com elas (o *Verfremdungseffekt* de Brecht).¹⁷⁰

Restored behavior, portanto, é o processo-chave de toda e qualquer performance, uma possibilidade de desdobramento, de ampliação, uma extensão do ser, a apreensão de algo que está “do lado de fora”, que pode ser modelado, e atingir múltiplos significados e formas. É uma possibilidade do si ensaiar ser outro, atuar em/como outro, sem deixar de ser. Nos termos do próprio Schechner, *restored behavior* “sou eu como se fosse um outro, ou como se eu estivesse ao meu lado, ou não fosse eu, como num transe. Mas esse ‘outro’ também pode ser eu em um estado sensorial/existencial diferente, como se houvesse muitos ‘eus’ em cada pessoa”¹⁷¹.

¹⁶⁹ MADISON; HAMERA. *Performance Studies at the Intersections*, p. xxi.

¹⁷⁰ SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985. p. 36-7.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 38.

Desse modo, se a vida e a arte são feitas da restauração e recombinação de comportamentos (rotinas, hábitos e rituais) que podem ser emoldurados, amplificados, transformados e expostos, então tudo é performance. Todavia, se o processo é o mesmo, a diferença entre as performances da vida diária e a *performance art* (e a performance na arte), é uma questão de execução ideológica e política; de eliminação do “outro” tradicionalmente atribuído à representação e à ação dramática, em favor do “outro” schekneriano (o outro “eu mesmo”); e de uma articulação entre o *self* e o corpo do artista enquanto “presença”.

Assim como os estudos da performance, o termo *performance art* resiste a toda e qualquer tentativa de rotulação. Atuando simultaneamente entre as mais diversas formas do fazer artístico, a performance superpõe zonas e linguagens aparentemente tão divergentes e não relacionadas que se constitui como campo difuso e indefinido quanto à própria forma. Muito embora tenha surgido como fenômeno artístico somente a partir dos anos setenta, sua idéia central, o uso do corpo humano como sujeito, suporte e motor do ritual artístico, existe desde sempre. Em *A Arte da Performance*, Jorge Glusberg nota que essa noção remonta aos tempos antigos, quando, já na tradição judaico-cristã, o pecado original que ocasionou a expulsão de Adão e Eva do paraíso “era simbolizado pela nudez dos corpos dessa duas primeiras criaturas”¹⁷². O próprio Glusberg esclarece:

Sem irmos tão longe na história, e sem esquecermos tampouco das influências a partir do *kabuki* e do *nô* japoneses, podemos localizar, segundo alguns autores, a verdadeira pré-história do gênero remontando aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci do século XV, e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde. Mais próximo de nós, essa pré-história inclui necessariamente relações com o futurismo na Itália, França e Rússia, com o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus.¹⁷³

O autor adverte que utiliza o termo pré-história porque os movimentos citados têm apenas alguns pontos de contato com a performance, que surge como gênero independente (e, ainda assim, fluido) somente a partir dos anos 1970, nos Estados Unidos. Segundo Glusberg, os futuristas e os dadaístas utilizavam a performance de forma irônica e lúdica, em exercícios de improvisação ou ações espontâneas. Para eles, a performance, a declamação, o confronto, a experiência sensorial e física, eram

¹⁷² GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 12.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 12.

modos de aproximar as várias formas de expressão artística, de diminuir as distâncias entre a vida e a arte, e de transformar o artista no mediador de um processo ao mesmo tempo social e estético. A performance, portanto, era usada “como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte”¹⁷⁴.

Mas nada é tão simples assim. A história das artes no século XX é a história das sucessivas e/ou simultâneas irrupções de movimentos questionadores conhecidos como *avant-garde*. Segundo Schechner, esses movimentos frequentemente se originavam dos esforços de artistas mais radicais, empenhados em romper com o *status quo* e libertar a arte dos engessamentos impostos pela própria cultura. Se a lista é imensa, eu faço a minha sem pressa de acabar: simbolismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, expressionismo, construtivismo, surrealismo, bauhaus, *conceptual art*, *ready-mades*, *pop art*, *beat generation*, *stream of consciousness*, *hapennings*, *Fluxus*, *environments*, *installations*, *collages*, existencialismo, feminismo, minimalismo, música aleatória, cinema underground, teatro do absurdo, teatro da crueldade, *action painting*, *body art*, *performance art*. Durante todo o século, muitas vezes o hibridismo e a originalidade de algumas obras construídas dentro e/ou entre esses estilos fizeram com que elas fossem tidas como inclassificáveis ou até mesmo atacadas e rejeitadas como arte. Dentro dessa perspectiva, argumenta Schechner, o termo *performance art* foi cunhado como uma saída para esse impasse, “como um guarda-chuva para abrigar trabalhos que, de outro modo, resistiam à categorização”¹⁷⁵.

Arriscando ir mais longe, eu diria que a *performance art* é a consequência ou efetivação de todos esses processos; ou ainda, a performance é a realização definitiva de dois esforços comuns a todos eles: a superação do binarismo vida/arte e a celebração do primado da experiência corporal. Em essência, a performance é um discurso do corpo real, uma projeção radical do si mesmo do artista, suas experiências, crenças, marcas, traumas, máscaras, sujeitos, devires. O *performer* trabalha sobre o próprio corpo, aquele que o carrega pela vida, aquele onde estão gravados os seus passos. Seu corpo material, sua fisicalidade, sua massa, seus gestos, seus odores, “são” a própria obra no instante exato em que ela se faz como processo, efêmera, volátil, irrepetível. A performance rompe com a representação plena e

¹⁷⁴ Ibid., p. 12.

¹⁷⁵ SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an Introduction*, p. 39.

reforça a presença, o instante, a possibilidade de um tempo-espaço real, o tempo da obra, o tempo da vida, o momento da cena, o diálogo entre os corpos. Seu método consiste, fundamentalmente, em situar o espectador no tempo-espaço do próprio artista, colocando-os como partes de um mesmo processo. Através da *performance*, o corpo (seu mais importante elemento) se restaura e multiplica em novos e infinitos significados e dimensões.

O que a *performance* propõe, portanto, é uma experiência estética ancorada no real (tempo, espaço, corpo), uma anti-representação¹⁷⁶. O *performer*, ainda que “restaurado”, expandido, multiplicado, é apenas “outros ele mesmo”. No centro da arena, seu corpo é um elemento irredutível. Usado como material ritualístico, ele ensaia e revela novas possibilidades de existir, expõe a cesura entre o si e o outro, entre o passado e o porvir, entre a vida e a morte. Trazendo esse corpo para o campo da literatura, mais especificamente para a cena da escrita lírica de Sylvia Plath, vemos que há uma identificação profunda entre poesia e *performance* “na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito”¹⁷⁷. Como o *performer*, o poeta é aquele que diz ao mesmo tempo “Eu sou” e “Eu sou muitos”. Como na *performance*, a energia propriamente poética só se instaura na tensão entre os corpos que constituem a cadeia de fluidos que vai da situação de enunciação (tangível ou não), ao corpo receptivo e participante do leitor. Como na *performance*, o que mais conta na poesia é o reconhecimento e a lembrança de uma presença; a visagem, “agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada”¹⁷⁸. Assim como o poema, a *performance* é tanto uma estrutura signíca quanto um acontecimento (um ato do *performer*, uma experiência do receptor, um evento na história).

Corpo, memória, autobiografia, confissão, verdade, presença. Todo poema, diz Robert Frost, é uma tipo de realização performática: “Se não há lágrimas no escritor, não há lágrimas no leitor. Se não há espanto no escritor, não há espanto no leitor”¹⁷⁹. Se pensarmos em termos de uma poética confessional, segundo argumentos (in) verossímeis já apresentados aqui, haverá uma aproximação ainda maior entre a

¹⁷⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 223.

¹⁷⁷ ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 45.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁹ FROST, Robert. *The Art of Poetry* N° 2. *The Paris Review* N° 24, Summer-fall, 1960. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/4678/the-art-of-poetry-no-2-robert-frost>. Acesso em: 08/04/2011.

vivência do *performer* e aquela do poeta. A espetacularização do *self*, a exibição de rituais íntimos, a teatralização de circunstâncias autobiográficas, o desnudamento da miséria e da loucura, o desvelar de subjetividades precárias e vulneráveis, são procedimentos comuns ao poema e à performance. A performance, assim como a poesia de “atmosfera confessional”, também pode ser vista como uma “atitude estético-existencial” que se constrói pela demolição radical das fronteiras entre o privado e o público, entre o que pode ou não ser revelado, exibindo as marcas da vida no corpo do *performer*, ou a partir dele.

Verifica-se ainda que, assim como a escrita lírica, a performance também serviu como um artifício largamente utilizado pelas mulheres para articular a experiência do feminino, para consolidar sua identidade, legitimar sua existência e, sobretudo, afirmar, experimentar e conhecer o próprio corpo, testando seus limites e devires. Para muitas artistas, a performance foi/é uma forma de transgredir representações estereotipadas do feminino, de restaurar subjetividades e vislumbrar novas possibilidades de estar no mundo. É notável, diz Lehmann, “como a performance centrada no corpo e na pessoa costuma ser ‘assunto de mulher’”¹⁸⁰. Na perspectiva do teórico, na performance o corpo feminino é em grande medida “abordado como superfície socialmente codificada onde se projetam ideais, desejos e humilhações”¹⁸¹. Do mesmo modo, na poesia escrita por mulheres é frequente encontrar exemplos de poemas escritos como forma de sacrifícios ritualizados ou de auto-exibição pública. Para muitas poetas dos anos 1960 e 1970 a escrita lírica foi uma forma eficaz de performar dilemas: a identidade, o gênero, a loucura, a dor, o silêncio, o espaço e o tempo.

Para Sylvia Plath, a poesia era uma forma de manipulação das experiências do corpo e da mente, de ensaiar e recompor subjetividades, de fabricar utopias. À vista disso, será sempre oportuno comparar seu trabalho com o de *performers* como a alemã Rebecca Horn, que partindo da observação dos próprios movimentos corporais, de suas próprias limitações físicas, recorria às imagens e aos estados de espírito armazenados pela memória para criar dispositivos, maquinarias, envoltórios e vestimentas que sugerissem um estágio entre o sonho e a biografia, entre o mito e o real. Como em *Unicorn* (1970, imagem 08 do anexo), quando Horn caminhou por

¹⁸⁰ LEHMANN. *Teatro Pós-Dramático*, p. 231.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 231.

uma floresta e um campo de trigo, vestindo apenas um longo chifre de unicórnio preso no alto de sua cabeça por uma colete de fitas brancas, simulando aquele usado por Frida Khalo na pintura *Broken Column* (1944, imagem 09 do anexo). Essas modificações corporais operadas pelos dispositivos e próteses criados por Horn nos anos setenta evocavam, ao mesmo tempo, armaduras de auto-proteção e estratégias poéticas de restauração e expansão do corpo e do *self*, como em *Pencil Mask* (1972, imagem 10 do anexo) e *Finger Gloves* (1972, imagem 11 do anexo). Assim como os poemas de *Ariel*, os artefatos da *performer* propunham um tipo de reconfiguração da experiência do feminino na forma de um mito transcendente, purificado, liberto e autônomo.

Na visão da *performer* francesa Orlan, seu corpo também foi sempre o centro, a fonte, a origem de sua arte. No final dos anos 80, por causa de uma gravidez ectópica, Orlan teve que ser submetida às pressas a uma cirurgia. Antes dos procedimentos cirúrgicos, porém, ela decidiu se manter acordada durante a operação e filmar o processo. Desse modo, a cirurgia que lhe salvou a vida também mudou sua carreira artística definitivamente. A partir dela, Orlan decidiu transformar seu corpo numa obra de arte moldável e, durante os anos 1990, realizou uma série de nove cirurgias “ao vivo”, através das quais ela projetava/esculpia/implantava em seu corpo elementos de algumas das mais importantes representações femininas da história da arte. Filmados e televisionados como acontecimentos públicos, esses eventos eram depois exibidos em galerias e instituições de arte.

Para a *performer*, a cirurgia plástica nunca foi uma forma de melhorar a aparência ou rejuvenescer, mas de problematizar o conceito do corpo feminino como escultura e como receptáculo da dor. Na mais célebre dessas cirurgias, por exemplo, ela implantou dois “galos” (próteses) na testa, supostamente para deixar suas sobrancelhas parecidas com as da *Monalisa de Da Vinci* (imagem 12 do anexo). Radicalmente centrado nas possibilidades de exploração estética do corpo feminino, seu trabalho tenta estabelecer pontes entre os gêneros, entre o passado e o presente, e entre as diversas práticas artísticas. Na visão de Orlan, não assumir uma perspectiva feminista é não falar sobre si mesma, não se respeitar. A *performer* se auto-define como sendo, ao mesmo tempo, feminista, neo-feminista, pós-feminista e alter-feminista. Mais recentemente, ela tem se dedicado a criar imagens digitalizadas que denomina de “auto-hibridização”, nas quais mistura seu retrato com imagens de máscaras pré-colombianas, africanas, e nativo-americanas (imagem 13 do anexo).

Duas outras *performers* que também exploraram as possibilidades rituais do corpo feminino foram a italiana Gina Pane e a iugoslava Marina Abramovic. Durante anos, Gina Pane realizou performances públicas de auto-mutilação nas quais se cortava com giletes e facas, nas mãos, nas costas e no rosto (imagem 14 do anexo). Para Pane, a dor ritualizada tinha o efeito catártico de “sensibilizar uma sociedade anestesiada”¹⁸². Usando o sangue como elemento pictórico e material para a recriação da dor em suas performances, Pane acreditava, em suas próprias palavras, “levar o público a entender perfeitamente que meu corpo é meu material artístico”¹⁸³. Num exemplo típico de como ela ritualizava a dor, em *O Condicionamento* (1972, imagem 15 do anexo) Pane se apresentava deitada numa cama feita de barras de ferro, sob a qual haviam quinze longas velas acesas.

Do mesmo modo, Marina Abramovic, uma das *performers* mais atuantes da história, também tentou construir molduras cênicas para a ritualização da dor e para as possibilidades de exposição do corpo feminino à agressão e à (in) tolerância. Em *Rythm 0* (1974, imagem 16 do anexo), realizada numa galeria em Nápoles, Abramovic permitiu que durante seis horas os presentes abusassem de seu corpo como bem entendessem, utilizando qualquer dos 72 potenciais instrumentos de tortura que ela disponibilizou sobre uma mesa – entre eles uma faca, um bisturi, um rosa com espinhos, uma navalha e um revólver carregado. Depois de três horas, suas roupas tinham sido arrancadas do corpo a navalhadas e sua pele estava lacerada. O revólver, quando apontado para sua cabeça por um dos participantes, “terminou por causar uma luta entre seus torturadores, levando o procedimento a um desconcertante final”¹⁸⁴.

Na escrita lírica praticada por mulheres, por sua vez, o termo performance aponta para os procedimentos e os sentidos pelos quais a poeta performa uma identidade particular e de que forma essa identidade se projeta publicamente. No momento da enunciação, o que se tem é exatamente uma versão do *self* duplo do *performer*: a exposição simultânea do “eu” e do “outro eu”, a restauração de comportamentos e a exposição crua de identidades presenciais fabricadas, em confronto com o receptor/leitor. Em *Ariel*, o sexo, a morte, a fúria e as experiências reais, do modo como aparecem no poema, são versões de uma identidade original que,

¹⁸² GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: Do Futurismo aos Nossos Dias*. Tradução de Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 155.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 155.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 155.

ao menos em parte, já se perdeu para nós entre as múltiplas variantes que recebemos da crítica literária, da publicidade, e das dezenas de biografias sensacionalistas. Mais apropriadamente, o que a voz lírica projeta são visões, imitações, aproximações, paródias e possibilidades de desdobramento do sujeito autobiográfico.

Ao invés de derramar sua vida e sua dor sobre o espaço da página, a poeta de *Ariel* constrói várias formas de camuflagem da experiência real num desfile de máscaras sem intenção de obter perdão ou julgamento. Reinventando o passado como forma de interferir no presente, Sylvia Plath transfere vozes e imagens do espaço privado ao público de modo que sua experiência passe a ocupar outros espaços, e resulte em novos significados culturais e políticos. Dentro dessa perspectiva, a voz lírico-performática deve ser considerada como uma complexa fusão entre a poeta/performer, o texto e o discurso, mediada através “da cultura, da intenção, da expressão, da linguagem e das idéias pré-estabelecidas sobre a poeta e seu papel”¹⁸⁵. Na visão de Jo Gill, o poema performático – particularmente aqueles escritos por mulheres – recusa o silêncio e o apagamento ao reivindicar para si uma voz de alerta, provocação e inspiração:

As próprias poetisas são muito conscientes da manipulação de suas performances, dos papéis que interpretam, das vozes e identidades que elas decidem projetar. Em parte isso é um exame estratégico e auto-reflexivo de questões vitais ligadas à subjetividade, à autoridade e à linguagem. É uma estratégia na qual as mulheres se posicionam no centro do palco como sujeitos, ao invés de aceitar o lugar de objetos marginalizados. [...] Ao performar um tipo de hiper-feminilidade, ao exagerar para a exibição pública o papel da fêmea e da poeta, elas eliminam algumas das ortodoxias associadas à idéia de gênero.¹⁸⁶

Na perspectiva da pesquisadora Graciela Ravetti, para aquele que escreve como *performer*, o corpo se impõe à escrita em jogos de subjetividade nos quais a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) são um esforço para recuperar a si mesmo dentro de algum esquema coletivo¹⁸⁷. Dentro desse recorte, eu diria que o corpo não se impõe apenas ao ato da escrita mas à própria superfície da letra e ao momento de enunciação, de modo que o escritor/performer se afirme, se anuncie e se lance contra

¹⁸⁵ GILL, Jo. *Women's Poetry*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 2007. p. 56.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸⁷ RAVETTI, Graciela. “Narrativas Performáticas”. In: _____; ARBEX, Márcia. (org.) *Performance, Exílio, Fronteiras: Errâncias Territoriais e Textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas. Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 62.

a luz e o jogo da cena; de modo que sua voz e seu corpo estejam “presentes” (ainda que expandidos) no espaço sensível também habitado pelo leitor. Na escrita performática, é a partir da idéia da presença de um corpo, de suas vivências, suas práticas, suas formas de se relacionar e se manifestar no mundo, que a performance se funda. Segundo Ravetti:

Escreve-se como um *performer* quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real “indomável”, convocando os agenciamentos coletivos, quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras. (...) Escreve-se como um *performer* quando se encara e se persegue um momento, uma iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis e que seguramente só pode aspirar a uma duração fugaz, já que o efeito do encontro que o texto provoca somente surtirá efeito se, e somente se, determinadas circunstâncias se reunirem, já que o escritor *performer* não pode ter mais aspirações que ao presente. (...) Escreve-se como *performer* quando a escrita se metamorfoseia ao fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam traspasar pelos desejos que flutuam no ambiente e, sobretudo, se impregnam de patologias culturais e das perturbações sociais. Escreve-se como *performer* quando se consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim, e lhe devolve outras versões desse jogos, outras iluminações.¹⁸⁸

Diante disso, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a pensar a noção de performance, os elementos-chave serão sempre a idéia da presença de um corpo e a restauração de comportamentos perdidos. Emoldurado, transformado em imagem, o corpo do artista, sua experiência e seu desejo, assume a condição de objeto significativa, “usina”, “matriz”. Alçado à condição de signo, o artista torna-se ele mesmo um documento reflexivo, um evento, uma cena aberta à análise, à crítica e à interferência pública sob perspectivas emocionais imprevisíveis. Por sua natureza anárquica, a performance nega qualquer possibilidade de definição ultrapassando a idéia de uma arte feita “ao vivo”, e se aproxima da noção de uma arte “viva”, feita de um certo sentimento de presença, poder e autenticidade corpórea. O espaço do *performer* é aquele em que a performance ocorre: o branco da página, a superfície da tela, a matéria bruta e disforme, o palco, o enquadramento da lente, e o corpo, a moldura onde ele se exhibe, duplo, restaurado, latente.

¹⁸⁸ Ibid., p. 63-4.

E o que é performance?, pergunta Schechner. “Performance é comportamento expandido, mesmo que levemente, para a exibição pública; comportamento duas vezes restaurado”. Performance “é a habilidade espantosa que os humanos têm de se recriar, mudar, e tornar-se – para o bem ou para o mal – algo que eles normalmente não são”¹⁸⁹. Para o performer, a arte não é uma categoria separada da vida mas a própria vida: a eloquência dentro do silêncio, o deslocamento dentro da paralisia, a presença dentro da ausência. A imagem de Yves Klein saltando da janela de um sobrado em Nice é uma imagem que carrega o corpo do homem real, suas verdades, suas crenças na arte, seu posicionamento estético, mas também o insere dentro de uma paisagem coletiva, como símbolo de uma era, como *persona*, duplo através do qual ressoam outras vozes, outras fabricações.

À vista disso, o que eu quero aqui circunscrever como poesia performática também está muito próximo do que Philip Auslander¹⁹⁰ classifica como *performed photography* (fotografia performática), uma categoria teatral na qual poderíamos incluir, além do trabalho de Klein, as imagens mitológicas do norte-americano Matthew Barney, na série *The Cremaster Cycle*¹⁹¹ (imagens 17 e 18 do anexo), a teatralidade e as auto-transformações de Cindy Sherman (Imagens 19 e 20 do anexo), e a fragmentação afetiva das *photo collages* do pintor inglês David Hockney (imagens 21 e 22 do anexo). Em termos gerais, os procedimentos que esses quatro artistas utilizam me remetem aos processos do poeta-performer: trata-se de disponibilizar, de objetivar o próprio corpo, a biografia, as marcas da vida pessoal, os relacionamentos, as cicatrizes adquiridas no caminho, como uma ferramenta, uma tela, uma página em branco, um palco onde se possa fabricar visões e esculturas de si, nas quais estejam materializados tanto o artista quanto seu avatar.

O poema *Ariel*, e a forma como ele captura o real e o expande em associações

¹⁸⁹ SCHECHNER. *The Future of Ritual*, p. 1.

¹⁹⁰ AUSLANDER. *The Performativity of Performance Documentation*, p. 2.

¹⁹¹ O trabalho de Matthew Barney mistura cinema, escultura, fotografia, instalações e intervenções públicas, materializados no que ele conceitua como sendo “esculturas narrativas”. *The Cremaster Cycle* (1994-2002) consiste numa série de cinco longas metragens nos quais Barney “esculpe” uma espécie de “mito criacionista contemporâneo”, elaborando formas e tipos pré-humanos à partir de possíveis hibridizações biológicas, geológicas e genealógicas; utilizando o corpo do próprio artista como material escultórico para os personagens centrais. De acordo com Barney, *Cremaster* narra / esculpe o movimento do período fetal humano quando o sistema reprodutivo ainda não foi diferenciado entre o macho e a fêmea, e investiga as várias possibilidades de conflitos biológicos à partir dessa idéia. Durante todo o ciclo, os personagens dos filmes encontram-se num estágio de indefinição em termos de sexualidade e formação biológica, consolidando-se somente na apoteótica sequência final (*Cremaster 5*, imagem 17 do anexo), quando os órgãos reprodutores internos são finalmente conduzidos à sua posição final.

sinestésicas e imagéticas, configura-se, dentro do cânone plathiano, como um simulacro da performance poética em toda a obra, a afirmação triunfante de seus dons poéticos, ou um modelo sintático de seu poder transcendente. Nele, sequências aparentemente desconexas tentam ordenar uma profusão de eventos e máscaras protagonizados e personificados pela voz lírica, enquanto cavalga o cavalo que dá nome ao poema e ao livro. Galopando violentamente, a *persona* narra os instantes que antecedem o nascer do dia: a passagem exata da madrugada ao nascer do sol, a transformação viva das trevas em luz.

O poema começa no momento em que, de dentro da mais completa escuridão, escorre uma fagulha de luz, “um azul sem substância”, iniciando a metamorfose operada pela claridade. Tendo em vista (de acordo com depoimentos da própria autora) que a maior parte dos poemas de Ariel foi composta nas primeiras horas da manhã, antes que sol nascesse e as crianças acordassem, Ariel torna-se uma metáfora perfeita e sem precedentes, na qual a ação do poema e as ações às quais ela se reporta (o momento da escritura, o renascimento do *self* e a claridade da manhã) se superpõem milimetricamente. Leiamos o poema:

Ariel¹⁹²

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

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

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

Nigger-eye
Berries cast dark
Hooks –

Black sweet blood mouthfuls,
Shadows.
Something else

Hauls me through air –
Thighs, hair;

¹⁹² PLATH. *Ariel*, p. 26-7.

Flakes from my heels.

White
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.
And I
Am the arrow,

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

Eye, the cauldron of morning.

(27 October 1962)

O título, como quase tudo em Sylvia Plath, contém múltiplos significados, sendo ele próprio uma representação do princípio da fragmentação, da violência que desintegra e dispersa a possibilidade de unificação do sentido da ação. Há quatro possíveis explicações para o nome “Ariel”. Primeiro, embora a voz lírica não nomeie o cavalo na ação do poema, assume-se que ele se chame “Ariel” porque esse era o nome do animal que a poeta costumava montar em Devon. Por outro lado, o nome também se refere ao espírito “Ariel” de “A Tempestade”, de Shakespeare, uma deidade que trabalha usando seus poderes mágicos e encantatórios (a poesia?) na esperança de um dia poder se libertar do feitiço que o mantém escravo de seu mestre, Próspero (Ted Hughes?). O “Ariel” de Shakespeare domina a natureza, a lua e as tempestades. Seu espectro cintila no vácuo, arde em todos os lugares, mais rápido que os relâmpagos de Júpiter. Criador de demônios, ele também faz nascer no coração dos homens a febre da loucura e do desespero.

Explicitamente, “Ariel” também remete ao conto *A Pequena Sereia*, de Hans Christian Andersen. Em nome do amor, ela foi capaz de suportar no corpo as dores mais profundas, de desistir de sua existência marinha e de trocar aquilo que tinha de mais precioso (o canto) pela forma humana. Rejeitada depois de todo sacrifício, Ariel cumpre a sorte de toda sereia e se transforma em espuma do mar. Mas ao invés de simplesmente extinguir-se (um destino comum às sereias), ela é salva pelo próprio sofrimento e pela pureza de sua alma, transformando-se numa filha do vento. Por

outro lado, no velho testamento, “Ariel” é o nome simbólico da cidade sagrada de Jerusalém em hebraico, e significa, como a própria poeta anotou em um rascunho, “Leão de Deus” (Leoa, na perspectiva do poema). Desse modo, “Ariel” é a representação poética de uma voz fragmentada e múltipla, em constante devir. Na ação do poema, há entre o animal e a voz lírica uma aliança simbiótica, um agenciamento que instaura um devir-animal. A “leoa de Deus” é na verdade a fusão cavalo-mulher. Essa dialética entre reinos é a performance de um tumulto molecular agenciado na escritura e constitui uma sexualidade não humana, uma irresistível desterritorialização própria do escritor, como esclarecem Deleuze e Guattari:

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. [...] Muitos suicídios de escritores se explicam por essas participações anti-natureza, essas núpcias anti-natureza. O escritor vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito. [...] Quem não conheceu a violência dessas seqüências animais, que o arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgaravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelados de um felino? Terrível involução que nos chama em direção a devires inauditos. Não são regressões, ainda que fragmentos de regressão e seqüências de regressão juntem-se a eles.¹⁹³

Assim sendo, para Sylvia Plath, “Ariel” é sua multiplicação, uma extensão de seu corpo, seu agente transformador, seu *daimon*¹⁹⁴, fragmento, rizoma, seu amor abominável. Como num filme-relâmpago em que a câmera absorvesse a agitação da natureza, o poema encena o nascimento da manhã e o momento/movimento exato da transmutação da escuridão em luz, da noite em dia; a realidade se impondo, soberana, e a claridade abrindo suas primeiras fendas, fluindo à partir das trevas: “Stasis in darkness/Then a substanceless blue/Pour of tor and distances”.

O primeiro verso denota uma completa paralisia. O poema, portanto, começa na mais absoluta ausência: de luz, de movimento, do verbo. Do segundo verso em diante, quando somos confrontados com o advérbio “then” e com o fluir da

¹⁹³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 4*. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 21.

¹⁹⁴ De origem grega, *Daimon* significa um espírito de divindade inferior à dos deuses do Olimpo. Segundo Camille Paglia (1992, p. 15), “o cristianismo transformou daimônico em demoníaco. Os *Daimons* gregos não eram maus – ou melhor, eram ao mesmo tempo bons e maus, como a própria natureza, na qual viviam. O inconsciente de Freud é um domínio daimônico. De dia, somos criaturas sociais, mas à noite mergulhamos no mundo dos sonhos, onde reina a natureza, onde não existe lei mas apenas sexo, crueldade e metamorfose. O próprio dia é invadido pela noite daimônica. De instante a instante, a noite pisca na imaginação, no erotismo, subvertendo nossas tentativas de virtude e ordem, dando a objetos e pessoas uma aura misteriosa, que nos é revelada pelos olhos do artista.”

luminosidade, o poema evolui num ritmo em que o andamento da ação se torna cada vez mais veloz até culminar numa espécie de êxtase. As palavras e os versos são curtos, ágeis, e as estrofes quase não se fecham, escoando umas nas outras e impondo à leitura a atividade própria da ação que se desenrola. A dinâmica do poema descortina a natureza e seus elementos, alternando com intensa fugacidade um jogo de contrários que vai do brilho à treva. Rapidamente, a *persona* lírica e o animal se tornam um só corpo, um só eixo de calcanhares e joelhos que dispara numa velocidade cintilante: “God’s lioness, / How one we grow, / Pivots of heels and knees! – The furrow / Splits and passes, sister to / The brown arc / Of the neck I cannot catch,”.

A partir desse ponto a ação se rompe em intervalos, *gaps*, fragmentos de cenas, como um filme em que um *stroke cut* obsessivo enlouquecesse. A voz muda de tom e novamente a escuridão assombra, enquanto o devir Ariel-poesia-mulher é arrastado pelo ar incorpóreo. Os “ganchos negros” possivelmente simbolizam as armadilhas que enredam a *persona* cotidianamente, noite e dia, enquanto “goles de sangue negro e doce” lhe são ofertados como tentação: “Nigger-eye / Berries cast dark / Hooks – / Black sweet blood mouthfuls, / Shadows.”

Subitamente, em sua disparada, a *persona* lírica é arrastada pelo ar por “algo mais”, uma força que ela não consegue identificar, para dentro de uma outra dimensão, iluminada, branca, aposta àquela do “olho negro” e das “iscas escuras”. Desfazendo-se da própria pele, a narradora assume a forma de uma *Lady Godiva* branca, despida, sexuada, roçando as coxas e o sexo no corpo do cavalo Ariel. Nua em pelo, seu espírito atormentado se descama e se ilumina pela luz que avança, tornando-se ela mesma prateada, translúcida e purificada como a seria de Andersen, transformada em espuma do mar: “Something else / Hauls me through air”. / Thighs, hair; / Flakes from my heels. / White / Godiva, I upeel – / Dead hands, dead stringencies. / And now I / Foam to wheat, a glitter of seas”.

Agora, quando a metamorfose finalmente se completa e a descamação de seu corpo já produziu o novo *self* feito de luz e brilho, seu brado ecoa e escorre pelos muros interrompendo bruscamente a narrativa e interferindo na cena. Aproximando-se do final do poema, a velocidade da cavalgada atinge um limite extasiante, e a *persona* lírica se converte numa flecha; um devir que é o agenciamento das partículas do seu próprio corpo, da deidade shakespereana, da sereia irmã do vento, da leoa de Deus, do cavalo branco e veloz, e do poder ilimitado da poesia. Arremessando-se na direção da

luz da manhã que chega, a narradora se lança, suicida, na direção do sol. Seu mergulho final no caldeirão do fogo suspende o jorro/gozo da cena e completa a metamorfose com a simultânea destruição/restauração do self: “The child’s cry / Melts in the wall. / And I / Am the arrow, / The dew that flies / Suicidal, at the one with the drive / Into the red / Eye, the cauldron of morning”.

Em *Ariel*, os poemas constroem ilusões rituais que abrem um espaço onde o real e a representação coexistem e onde o testemunho não remete a uma “verdade”, mas a uma “encenação de si”, que se restaura sempre em novas e infinitas configurações no ato da escrita. As mortes e as destruições que a voz lírica enfrenta, são quase sempre seguidas de uma ressurreição triunfal. De certo modo, esse processo aponta para as tentativas da poeta de ordenar e restaurar não apenas o espaço real (naquele momento caótico), mas de trazer à tona um *self* que execute uma ressurreição ao mesmo tempo pessoal e estética.

O que temos, portanto, são “visões” de um lugar de fala no qual as máscaras do ser real e do ser ficcional se (con) fundem; e onde a “verdade”, a única que existe, constrói-se apenas no momento da leitura, para depois se dissipar, até que uma nova ação a restaure. A vida que se teatraliza no poema, afinal, não existiu da mesma maneira, tal como ali se apresenta, em outro tempo ou lugar. É uma performance que se refaz sempre no corpo do leitor; as erupções emocionais, os devires e as vozes sempre a postos para serem reencenados. Aqui, o que nos interessa não é simplesmente a evidente relação de correspondência factual entre os poemas de *Ariel* e a trajetória de Sylvia Plath, mas a “ilusão” teatral que essa poética cria: a presença fantasmática do *performer*. Assim como no poema *Ariel*, a jornada da voz lírica em todo o livro se dá na direção de um mundo que pode ser terreno ou divino, verdadeiro ou fabular, emocional ou físico.

Escrito em outubro de 1962, o poema *Cut* reconstrói um acidente doméstico – um corte no dedo ao descascar uma cebola – ocorrido cerca de um mês antes. Expandindo as imagens do sangue que escorre sobre a pele (“de uma brancura mortal”), o poema fragmenta a experiência individual do corte, e acompanha o movimento do jato de sangue desde o sangramento inicial no corpo do poeta/performer, até alcançar o território das dores coletivas, e a própria dimensão dilacerada do humano, em uma sequência de associações históricas alucinatórias. Nascida no interstício entre o factual e o simulado, a voz lírica tem o poder de engolir a própria dor e de devolvê-la ao mundo, como uma iluminação:

Cut¹⁹⁵
 (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,
 A flap like a hat,
 Dead white.
 Then that red plush.

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

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

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

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

The thin
 Papery feeling.
 Saboteur,
 Kamikaze man –

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

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

How you jump –
 Trepanned veteran,

¹⁹⁵ PLATH. *Ariel*, p. 13-4.

Dirty girl,
Thumb stump.

(24 October 1962)

Segundo Van Dyne, se a metáfora representava para Sylvia Plath sua autoridade poética autoconsciente, a presença do sangue poderia significar exatamente o oposto: “o símbolo do corpo feminino fora de seu controle”¹⁹⁶. Nessa perspectiva, o poema aborda uma série de atrocidades históricas atribuídas ao masculino, mas seus versos finais terminam por também relacionar o jato de sangue às idéias de sexualidade, fecundidade e agilidade intelectual da mulher.

A dificuldade de leitura do poema está em conseguir acompanhar a jornada da alucinação metafórica (sem cair do cavalo), e partilhar do humor negro e das exorbitantes associações com episódios sangrentos da história norte-americana, que transformam a ação do poema numa espécie de “telenovela *camp*”¹⁹⁷. Da pele cortada “como a aba de um chapéu”, o jorro do sangue origina um curioso desdobramento sinestésico em torno da cor vermelha, uma celebração; e o jato que escorre do corpo da poeta/performer (“that red plush”) irá atravessar diferentes episódios sangrentos da história dos Estados Unidos.

Desse modo, do interior do líquido que flui, surgem, na velocidade de uma experiência alucinatória, uma após outra, lembranças arquetípicas do passado americano, como se a poeta “sangraste” por si e por todos. Personificado, inicialmente o dedo cortado se transforma num “pequeno peregrino”, aludindo à condição religiosa dos primeiros colonizadores puritanos e seu confronto com os nativos da América (“The Indian’s axed your scalp”). O vermelho do sangue derramado nessas batalhas se estende pela terra como um tapete, “vindo do coração”.

Na velocidade do fluxo, a ação se transfere para as lutas pela independência do país, quando os “jaquetas vermelhas”, como eram chamados os soldados ingleses enviados para a colônia, escorrem, em fuga, de dentro da “fissura”. Em seguida, a gaze manchada de sangue – duplo do uniforme da Ku Klux Klan – deixa vir à tona as práticas de crueldade racista da nação americana. Com um corte brusco, como se concluísse a “viagem”, o poema se encerra quando o foco finalmente retorna ao seu ponto de partida: o corpo da poeta/performer, a “garota imunda” e seu “polegar cotó”.

¹⁹⁶ VAN DYNE. *Revising Life*, p. 145.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 147.

Numa perspectiva feminista, poder-se-ia dizer que apesar de narrar atrocidades históricas associadas à agressividade masculina, Plath termina por evocar não apenas os ferimentos associados ao homem e à história norte-americana, mas a própria sexualidade e fecundidade femininas. A mancha de sangue que suja a gaze termina por se constituir numa espécie de auto-sabotagem, revelando o reconhecimento de que o mesmo sangramento sexual que torna a maternidade possível, por exemplo, também torna mais problemáticas certas afirmações de controle, domínio e identidade. Como esclarece Van Dyne:

O que é mais inquietante para uma leitora feminina é que essa revelação final é uma forma de auto-sabotagem; nós sofremos pela alienação que ela produz e representa para nós, pela evidência de que a voz feminina necessariamente internalizou a repulsa de sua cultura ao sangue, à sexualidade e à domesticidade femininas. Depois de todas aquelas máscaras masculinas, da astúcia apaixonada, e da agilidade rítmica de sua performance, a escritora que se encontra confinada ao papel de dona-de-casa fere a si mesma, ao desvelar a misoginia interior.¹⁹⁸

Já em *The Hanging Man*, a performance se dá como um tipo de encenação-relâmpago da experiência subjetiva. A poeta/performer descreve/revive o que pode ser traduzido como uma “visão” fugidia de si, muito breve, como uma “paisagem psíquica” de onde ela irradia as impressões marcadas em seu corpo. Extremamente sinestésico, alguns de seus principais temas são certamente o medo diante da possibilidade da morte, da perda da consciência, do colapso, e dos efeitos da eletricidade sobre o corpo. O poema pode ser descrito como uma investigação dos vestígios emocionais e físicos deixados pelo tratamento por eletroconvulsoterapia, ao qual a poeta foi submetida na adolescência.

*The Hanging Man*¹⁹⁹

By the roots of my hair some god got hold of me.
I sizzled in his blue volts like a desert prophet.

The nights snapped out of sight like a lizard's eyelid:
A world of bald white days in a shadeless socket.

A vulturous boredom pinned me in this tree.
If he were I, he would do what I did.

(27 June 1960)

¹⁹⁸ Ibid., 148.

¹⁹⁹ PLATH. *Ariel*, p. 69.

The Hanging Man é o poema mais curto de *Ariel*. Ele também é um dos poemas escolhidos por Hughes e um dos poucos que não foram escritos em torno do mês de outubro de 1962. Na visão da biógrafa Anne Stevenson, o purgatório da “cura” de Sylvia Plath, durante o tratamento por eletrochoque, afetou-a mais do que se pode imaginar. Para a escritora, é possível que a poeta nunca tenha se recuperado totalmente da experiência, e que o tratamento tenha alterado permanentemente sua personalidade. Segundo Stevenson, “pode-se atribuir aos eletrochoques a ameaça invisível que povoa quase tudo que ela escreveu, sua convicção de que o mundo, embora de aparência benigna, esconde uma perigosa hostilidade, dirigida especialmente contra ela”²⁰⁰.

Aqui, o tempo de síntese do poema parece remeter à velocidade das descargas elétricas. São apenas seis versos, divididos em três estrofes, que trazem à tona as experiências da autora com a eletroconvulsoterapia e com o suicídio. Nessa perspectiva, a situação performancial se dá como uma espécie de “transe” no qual o corpo da poeta/performer acessa uma paisagem onde se fixam o tempo e o lugar da ferida traumática. Como um *flashback*, a memória do corpo faz surgir determinadas visões assustadoras que a *performer* é obrigada a reviver/enfrentar. No poema, Plath dramatiza a experiência do corpo torturado, carbonizado, e percorre o caminho da memória revivendo o pesadelo de sua própria eletroterapia. Involuntariamente, a *performer* se vê novamente às voltas com uma divindade que a agarra pelos cabelos, e a faz arder “como um profeta no deserto”: “By the roots of my hair some god got hold of me. / I sizzled in his blue volts like a desert prophet.”

Os efeitos do tratamento, como para qualquer torturado, são o esquecimento e a apatia. As noites somem e o mundo se fecha, rápido “como os cílios do lagarto”. Entorpecidos pela eletricidade, seus sentidos mergulham em convulsão e os dias se tornam brancos e sem sentido, vagando numa órbita que lembra a expressão de catatonia dos eletrocutados: “The nights snapped out of sight like a lizard's eyelid: / A world of bald white days in a shadeless socket.” Ao final da performance, o corpo martirizado da poeta é exposto e pendurado a uma árvore como símbolo do sofrimento mais atroz (uma memória judaico-cristã).

Esse corpo já não é mais simplesmente o corpo do indivíduo histórico, mas uma extensão do corpo de todas as vítimas de atrocidades. O trauma que ela revive é

²⁰⁰ STEVENSON. *Amarga Fama*, p. 73.

um trauma coletivo, uma ferida volátil que se espalha pelo mundo. Da posição em que a poeta/performer se encontra suspensa, a aparência do mundo não faz mais sentido. Como seu corpo e seu espírito, tudo está torto e deslocado. Sem conseguir se fazer ouvir, ela tem a visão de que foi sua própria vida que a levou até ali. Se ninguém escapa de si mesmo, então aquela experiência lhe foi imposta por seu próprio tédio, sua depressão. O que se faz, por que se faz, é um impulso que não se bloqueia, não se domestica; é a natureza agindo sobre o indivíduo.

A imagem nuclear do poema, ou seu tema, seu “transe”, parece ter sido tomada de empréstimo ao décimo segundo arcano do Tarô: a carta “O Enforcado” (imagem 23 do anexo). A farta documentação (em missivas, diários etc.) sobre o assunto indica que a relação de Sylvia Plath e Ted Hughes se baseava, além da forte atração sexual e da devoção de ambos à arte, em um interesse comum pelo oculto. Juntamente com o tarô, os poetas também praticavam a cabala, a bola de cristal, a alquimia, e sessões com a tábua *Ouija* (muitas vezes usadas como exercício literário). Nas representações clássicas, “O Enforcado” aparece pendurado de cabeça para baixo, preso a uma árvore pelo pé. De maneira geral, a posição em que ele se encontra simboliza os momentos de grande tormento, a inversão do mundo, a paralisia diante das grandes dificuldades da vida, e as armadilhas em que ficamos presos quando entramos no caminho errado.

Essa carta também representa as situações de impasse vividas pelo homem diante da Morte (o décimo terceiro arcano). Em permanente conflito com o mundo, o Enforcado se acha isolado do resto dos homens pois, na posição de onde se projeta, tudo está torto, deslocado. Para Hajo Banzhaf²⁰¹, “O Enforcado” só se tornará livre quando parar de reprimir a presença da morte e aprender a conviver com ela. Por outro lado, se invertermos a ótica – e aqui o arcano aponta para a dinâmica da *performance* como prática subversiva – a posição do *Enforcado* pode significar uma maneira de ver o mundo de outra perspectiva, de uma posição inovadora e revolucionária. Partindo desse ponto de vista, o aprisionado seria o Outro, aquele que nunca muda seus ângulos de observação e que se mantém preso e limitado às formas de existência estabelecidas e impostas pela cultura.

²⁰¹ BANZHAF, Hajo. *O Tarô e a Origem do Herói: A Chave Mitológica para os Arcanos Maiores*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 99.

É em torno da idéia de performance, como um modo de reescrever e transformar o mundo a partir de si mesmo, que aqui se pretende pensar a poética de Sylvia Plath em *Ariel*. A voz lírica retorna à experiência traumática para estudar o arquivo, se observar, e a partir daí se converter em algo novo e construir novas formas de ação e de mudança para si, para a arte e para o mundo. Uma vez acessada a experiência, o corpo do *performer* transborda um testemunho que, enquanto procedimento literário, é ao mesmo tempo uma experiência individual e cultural, um evento real e uma dramatização. Em *Ariel*, a performance só se dá quando há o alinhamento virtual entre os dois sujeitos envolvidos no processo; quando os elementos se organizam em torno da lembrança de uma “presença perdida”; quando os ouvidos se afiam o suficiente para entender a voz da *persona*; e quando o leitor cessa de seguir as pegadas do sujeito autobiográfico como forma de preencher as lacunas deixadas por sua ausência voluntária, para enxergar a expressão emoldurada da poeta/performer.

Voltando à afirmação da poeta Anne Sexton, “o suicídio, afinal de contas, é o oposto do poema”²⁰². Tampouco ele pode vir a confirmar aquele raciocínio aflitivo sugerido por Alvarez²⁰³ e se transformar na razão de ser de toda a história, o ato que valida os poemas de *Ariel* e lhes confere interesse, atestando sua seriedade. Embora a lógica do *last unwritten poem* seja uma idéia fascinante (e igualmente impossível), a morte será sempre menos absurda do que o corpo e o movimento da vida. No ensaio *On Sylvia Plath*²⁰⁴, Elizabeth Hardwick se pergunta como leríamos hoje um poema que dramatiza a morte ou o suicídio, se sua autora tivesse insistido na vida, participado de conferências, dado entrevistas, escrito novos poemas, outros romances. Essa é uma pergunta que todo aquele que estuda a obra da poeta, cedo ou tarde, também acaba se fazendo, só para depois descobrir que o brilho e a genialidade seriam exatamente os mesmos. A diferença é que talvez (se de fato conseguíssemos empreender a façanha de ler o poema sem as sombras do fantasma da morte) os significados do poema se alterariam, pois com a ausência do jogo de refrações e digressões entre o corpo da escritora e seu devir poético (o ritual performático, ambivalência do transe, a fragmentação das identidades, a extinção do *self* e sua

²⁰² SEXTON. *The Barfly Ought to Sing*, p. 179.

²⁰³ ALVAREZ. *O Deus Selvagem*, p. 51.

²⁰⁴ HARDWICK, Elizabeth. “On Sylvia Plath”. In: ALEXANDER, Paul (Org.). *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York: Harper and Row, 1985. p. 112.

irônica ressurreição), talvez o poema se impregnasse de outras “ausências”, sempre imprevisíveis.

De qualquer ângulo que se analise, escreve Carvalho, “o suicídio de Sylvia Plath faz com que o leitor se volte da escrita para a vida, o que exige a compreensão dos fatos autobiográficos transformados no texto”²⁰⁵. Entretanto, a presença fantasmática e inarredável do autocídio sobre a obra da poeta/performer talvez se dê por uma série de fatores que incluem, entre inúmeras outras coisas, nosso horror absoluto diante da possibilidade do auto-extermínio; a impressão de que a autora se matou em meio (ou dentro) a uma intensa produção artística (o que gera um sentimento de desperdício ou negação da musa); a sede *voyeur* da sociedade contemporânea em torno da queda do herói trágico; o desenvolvimento de ações partidárias perpetradas pela publicidade, pelos editores das obras, pelas feministas e pela crítica literária; mas sobretudo, pela própria urdidura de um texto único, simbiótico e performático, no qual o rito é estratégia diante da vida: a habilidade extraordinária de se tornar algo que não se é, sem deixar de ser.

²⁰⁵ CARVALHO. *A Poética do Suicídio em Sylvia Plath*, p. 27.

CONCLUSÃO

Because I could not stop for dead –
 He kindly stopped for me –
 The carriage held but just ourselves –
 And immortality.

Emily Dickinson²⁰⁶

Em seu livro *Last Looks, Last Books*, a crítica literária Helen Vendler recorda uma antiga crença irlandesa que diz que quando alguém se encontra acamado, com a morte já à caminho para o confronto final, num derradeiro esforço o indivíduo se ergue pela última vez e revista seu território, norte, sul, leste, oeste, “como se contemplasse os lugares e as coisas que constituíram sua vida”²⁰⁷. Depois dessa empreitada, o sujeito retorna à cama e em seguida morre. Vendler observa que nos últimos livros de alguns poetas, aqueles escritos pouco antes de sua morte, a jornada do *self* se assemelha a esse empenho final, uma espécie de mirada, de contemplação da interface onde a vida e a morte se cruzam; e o poeta, “consciente da iminência da morte, propõe-se representar esse momento profundamente sombrio, mas vividamente alerta”²⁰⁸. Dentro dessa análise, Vendler inclui cinco obras poéticas do século vinte: *Day By Day* (1977), de Robert Lowell; *The Rocks* (1954), de Wallace Stevens; *Geography III* (1979), de Elizabeth Bishop; *A Scattering of Salts* (1995), de James Merrill e *Ariel*, de Sylvia Plath (1965).

Talvez, quiçá inconscientemente, Sylvia Plath tenha de fato performado uma espécie de *last look* em *Ariel*. Em seu sistema poético, a obsessão com a presença da morte e com a extinção e a ressurreição do *self* de fato criam essa impressão de que o poema nasce de um interstício onde a vida e a morte se encontram e coexistem; ou de que aquilo que se representa / expressa pela voz da *persona* lírica é a (in) consciência ou a antevisão desse momento, de modo que a vida e a morte, o real e a ilusão, o passado e o presente da escrita se atravessem no momento da enunciação. Entretanto, no caso da maioria desse poetas aos quais Vendler se reporta, o que a voz lírica

²⁰⁶ DICKINSON, Emily. *Alguns Poemas*. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008. P. 206.

²⁰⁷ VENDLER, Helen. *Last Looks, Last Books: Stevens, Plath, Lowell, Bishop, Merrill*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 1.

espalha pelo mundo são infinitas formas de dizer adeus, cantigas de lamento, de dissolução das esperanças.

Ao escrever, *Day By Day*, por exemplo, Robert Lowell invoca e antevê uma morte que de certo modo ele já esperava e/ou cortejava. Aos 60 anos de idade, prematuramente, decerto, Lowell se encontrava cansado pois que já havia sofrido várias perdas familiares e seu histórico de internações em hospitais, depois de décadas de problemas maníaco-depressivos, agora também incluíam ataques do coração (o poeta morreu de parada cardíaca pouco tempo depois da publicação de *Day by Day*). Wallace Stevens, por sua vez, morreu aos 79 anos de idade depois de sofrer por cerca de cinco anos com um câncer no estômago. Tendo se recusado durante toda a vida a publicar um volume com suas obras completas, pouco menos de um ano antes de sua morte, provavelmente sentindo que não viveria muito, Stevens autorizou sua editora a publicar seu *Collected Poems* (1954), no qual ele incluiu o inédito *The Rocks*.

Depois de lutar por vários anos contra a AIDS, poucos meses depois da publicação de *A Scattering of Salts* o poeta James Merrill morreu em 6 de fevereiro de 1995 aos 69 anos de idade, vítima de uma infarto do miocárdio em decorrência da doença. O adeus de Merrill, segundo Vendler, se dá na forma de uma série de autorretratos poéticos nos quais o poeta desenha não apenas as partes visíveis de seu corpo e o momento da expressão lírica, mas “visões de suas células doentes, filmes de sua consciência tremulante, espirituosas histórias de vida”²⁰⁹. No caso da poeta Elizabeth Bishop, que morreu subitamente de um aneurisma cerebral aos 68 anos de idade, dois anos depois da publicação de *Geography III*, embora não haja um reconhecimento claro da iminência da morte, alguns poemas do livro contrastam, na perspectiva de Vendler, retratos de uma vida estável e erótica que é subitamente invadida pela idéia da morte, uma consciência que, com a idade, todos nós acabamos por adquirir.

Em se tratando de *Ariel*, a presença da morte nunca me pareceu se revelar na forma de uma elegia, de uma canção de lamento, de medo ou de adeus, mas como uma forma de apoteose, de celebração melodramática cujo conflito não estabelece uma discriminação moral entre protagonista e antagonista, bem e mal, vida e morte mas, antes de tudo, participa, roça, se lança, destemida, na escrita. Na verdade, *Ariel* é, a meu ver a última ressurreição do *self* plathiano, seu retorno definitivo e glorioso à

²⁰⁹ Ibid., p. 118.

vida. O sistema figurativo dessa poética de morte e renascimento tem uma lógica própria na qual os fundamentos da performance (a espetacularização do *self*, a exibição de rituais íntimos, a teatralização de situações autobiográficas, o desnudamento da miséria e da loucura, o desvelar de subjetividades precárias e vulneráveis) estão presentes como método e como atitude poética diante da vida.

Seu esforço em personificar um *self* transcendente, autônomo, liberto, purificado e, sobretudo, potente, indicam que Sylvia Plath tentou criar pequenas alegorias que pudessem, de algum modo, reorganizar as circunstâncias de seu cotidiano em permanente crise e caos. No texto poético, a morte ou quase-morte da *persona* é sempre seguida de uma ressurreição ritual triunfante, como no poema *Stings*, no qual uma abelha-rainha já “bem velha, suas asas, xales rasgados, seu longo corpo, pelúcia gasta, pobre e nu, sem majestade, indecente até”²¹⁰, é retirada da escravidão de sua colméia/ruína pelo poder da *persona*. Depois de ressuscitada, como todas as outras *personas* de *Ariel* que se aproximam ou atravessam a morte, ela volta ainda mais viva, “mais terrível do que jamais fora”, sua alma escarlate resplandecendo envolta na combustão da fênix como uma “cicatriz vermelha no céu”, voando ameaçadora e vingativa “sobre o motor que a matou – o mausoléu de cera”²¹¹.

Mas apesar da imensa energia vital desprendida nesse esforço criativo, ao que parece, esse sistema simbólico/poético não foi capaz de devolver a iluminação e operar a reconstrução do universo pessoal da poeta/performer. Entretanto, como a arte nunca falha e uma performance tão verdadeira nunca se dispersa por completo, a publicação dos poemas que Sylvia Plath escreveu por volta do segundo semestre de 1962 e nos dois primeiros meses de 1963 replicam, de um modo quase mágico, as diversas ressurreições da *persona* lírica em *Ariel*: sua fúria, seu brilho e seu milagroso “retorno teatral à luz do dia”²¹², renascendo das cinzas, erguendo-se para devorar os homens como o ar. Sob esse ponto de vista, *Ariel* também é uma espécie de renascimento e vingança que se concretiza, um acontecimento performático que se confunde culturalmente com a própria experiência de onde foi extraído, entrelaçando criador e criatura e deixando de ser um simples objeto artístico para se constituir num elemento da própria vida, sujeito às interferências de seu tempo.

²¹⁰ PLATH. *Ariel*, p. 61.

²¹¹ *Ibid.*, 63.

²¹² *Ibid.*, 7-8.

Não há como prever quando uma obra vai ou não ser lida, eternizada. Da forma como eu acredito, um artista escreve, pinta, canta, dança, compõe porque tem que fazer, não é nunca uma questão de escolha. E se for, é porque ele não é, de fato, um verdadeiro artista. Então o que ele silencia dentro de si algum dia vai voltar na forma de uma explosão maior, ou de algum mal profundo. Ao que tudo indica, a recepção e a conservação das discussões em torno de uma obra de arte dependem tanto de suas qualidades estéticas intrínsecas, quanto da capacidade que ela tem de problematizar a vida, independente do tempo e do espaço, como no caso de *Ariel*. É sempre impossível racionalizar as hierarquias estéticas, prever o destino de uma obra, sobretudo porque as circunstâncias de canonização são sempre arbitrárias e não obedecem a uma ordem rígida. O que nos surpreende, diz Antoine Compagnon, “é que as obras-primas perduram, continuam a ser pertinentes para nós, fora de seu contexto de origem”²¹³.

Ainda que as circunstâncias de recepção crítica e pública *Ariel* tenham feito dele um dos livros de poesia mais impactantes de todo o século XX, não há como explicar um interesse que não cessa de se avolumar nem tampouco descrever como em torno de uma obra relativamente curta se construiu uma das mais vastas fortunas críticas da literatura de língua inglesa recente. No mundo todo, a figura de Sylvia Plath (seja como a poeta genial, a mulher furiosa e vingativa, a “louca no sótão”, a *persona* trágica e torturada, ou a dona-de-casa oprimida de Boston etc.), é incessantemente invocada por escritores, dramaturgos, cantores, pintores, fotógrafos, artistas. O que há, portanto, é magnetismo, encantamento, fascínio, tornado possível pela presença fascinante da poeta/performer.

Sem pretender entrar no debate ético em torno das apropriações da obra e da figura pública de Sylvia Plath (que estão irremediável ligadas pela performance, afinal de contas), acredito que exatamente por causa da sedução exercida por *Ariel*, toda a sua obra tem sido revista e reavaliada sobre diferentes pontos de vista. Mesmo um livro como *The Colossus*, que durante décadas foi visto como uma realização poética inferior ou uma preparação para a apoteose de *Ariel*, tem sido reavaliado pela crítica literária recente como uma obra que foi negligenciada em seu tempo muito mais pelo

²¹³ COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 254.

estranhamento do que pela ausência de méritos. Embora não tenha surtido o efeito esperado (uma vez que a poesia completa já havia sido publicada em *The Collected Poems*), a publicação da sequência original de *Ariel* em uma edição fac-similar com o datiloscrito original, no ano de 2004, também fomentou novas leituras, novos posicionamentos críticos, novas reterritorializações da obra.

No terreno da cultura de massas, a presença de Sylvia Plath também tem sido regularmente trazida para o centro da arena, seja no teatro, na música, na fotografia ou na pintura. Em 2010, o sucesso crítico do monólogo tragicômico *I Wish I had a Sylvia Plath* (imagens 24 e 25 do anexo), escrito pelo dramaturgo Edward Anthony, trouxe à tona discussões sobre o tipo de apropriação feita pelo autor, que transformou uma mulher real envolvida numa história trágica, em um personagem histriônico e caricato. Estreando com sucesso tanto no circuito *off-broadway* quanto em Los Angeles, a peça conta a história de Esther Greenwood (mesmo nome da protagonista de *The Bell Jar*), dona-de-casa, aspirante a poeta, casada com um poeta famoso tanto por seus textos quanto por suas façanhas sexuais, mãe de uma criança e, surpreendentemente, morta. No momento em que o espetáculo começa, tendo uma cozinha como cenário, a protagonista já está morta dentro de um forno falante chamado Olsen. Quando o timer do fogão apita, Esther sai de dentro do forno e começa a falar sobre sua vida mundana, seus problemas, e a dialogar com Olsen, que lhe fala numa língua estranha e desconhecida (e que ela prontamente traduz para a platéia).

Dentro desse contexto, a peça recria os últimos dez minutos da vida de Sylvia Plath em oitenta minutos de espetáculo, nos quais ela revive e interage com episódios marcantes de sua vida (as relações com o pai, o marido, a mãe, a terapia por eletrochoque etc.) em videoclipes projetados nas paredes da cozinha, na porta da geladeira e nas janelas. Nesse mesmo ano, também foi encenada no circuito *off-broadway* (pela primeira vez na história) a única peça escrita por Sylvia, *Three Women* (imagem 26 do anexo), um texto radiofônico originalmente escrito e encenado para a BBC de Londres em 19 de agosto de 1962. A peça descreve a jornada de três mulheres através da gravidez. Uma delas deu à luz com sucesso, a outra sofreu um aborto, e a terceira entregou seu bebê para a adoção. Nesse texto, tido como um dos mais belos e herméticos da autora, Sylvia Plath aborda os aspectos mais cruéis da gravidez, aqueles que a maioria das mulheres prefere ignorar e simplesmente fingir que se acham em um “estado de graça”.

Em 2003, a cinebiografia *Sylvia* (imagem 27 do anexo), dirigida por Christine Jeffs, levou às telas a história de Sylvia Plath e Ted Hughes com os atores Gwyneth Paltrow e Daniel Craig nos papéis principais. Apesar das tentativas de impedimento perpetradas por Frieda Hughes, filha do casal, a película acabou indo às telas com relativo sucesso. No Brasil, o filme se chamou *Sylvia: Paixão Além das Palavras*. No campo da música popular, o cantor e compositor norte-americano Ryan Adams lançou a canção *Sylvia* no álbum *Gold* (2001), indicado para três prêmios Grammy e que vendeu 812.000 cópias. Entre outros muitos exemplos que ainda poderíamos citar aqui encontram-se também o ensaio desenvolvido pela fotografa Linda Kosciwics-Fleming (imagens 28 e 29 do anexo), sobre o poema *Lady Lazarus*, no qual ela também atua como modelo/performer/bailarina; e as imagens desenvolvidas pela escritora e artista plástica Izzy Oneiric (imagem 30 do anexo), utilizando poemas da autora.

Como se fora um experimento radical, um salto para o vazio, uma performance, uma tatuagem sobre a superfície do corpo, a poética de Sylvia Plath se entrelaçou à sua própria vida de forma poucas vezes vista. A instantaneidade de sua fama, porém, transformou-a num mito feminista e literário contraditório, alguém que com enorme talento enfrentou o horror e foi, ao mesmo tempo, destruída por ele. Entretanto, como já dito anteriormente, na ausência do corpo e de sua caminhada sobre a paisagem da vida, a história real se perde para sempre, ficando apenas o desenho que se fez dela dentro da escrita e da cultura.

As tramas vividas pela *persona* lírica em *Ariel*, afinal, são um artifício literário, uma construção poética, uma investigação ousada sobre a própria vida e sobre as possibilidades infinitas da linguagem e da arte. Sua voz é a projeção viva, quase tangível, de uma mente ágil e rica, que mesmo em seus últimos momentos, em meio ao mais intenso medo e solidão, conseguiu se manter lúcida e imaginativa através da escrita. Na poética de Sylvia Plath, as conexões entre a arte e a vida, tão frequentemente apenas mera retórica de intelectuais e pseudo-artistas, tornam-se tão completamente visíveis que transcendem o poema, restauram sua presença, e deixam entrever, por entre fissuras da palavra, o corpo imaterial da poeta/performer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Paul (Ed.). *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York, Harper and Row, 1985.

_____. *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*. New York: Da Capo Press, 1999.

ALEXANDRE, Marcos Antônio (org). *Representações Performáticas Brasileiras: Teorias, Práticas e Suas Interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ALVAREZ, Alfred. *A Voz do Escritor*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *O Deus Selvagem: Um Estudo do Suicídio*. Tradução de Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUSLANDER, Philip (Ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. III). London/New York: Routledge, 2003.

_____. *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. IV). London/New York: Routledge, 2003.

_____. Postmodernism and Performance. In: CONNOR, Steven (Ed.). *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

_____. *The Performativity of Performance Documentation*. PAJ: A Journal of Performance and Art - PAJ 84 (Volume 28, Number 3), September 2006. pp. 1-10. Disponível em: <http://www.lcc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf>. Acesso em: 18/07/2010.

AXELROD, Steven Gould. *Alienation and Renewal in The Bell Jar*. In: BUCKLEY, W. K (Ed.). *Plath Profiles*. Vol. 3, 2010. Disponível em: <http://www.iun.edu/~nwadmin/plath/vol3/Axelrod.pdf>. Acesso em: 12/11/2010.

_____. *Sylvia Plath: The Wound and The Cure of Words*. London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-garde, Performance e o Corpo Efervescente*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BANZHAF, Hajo. *O Tarô e a Origem do Herói: A Chave Mitológica Para os Arcanos Maiores*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAUMAN, Richard. Verbal Art as Performance. In: AUSLANDER, Philip (Ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. III). London/New York: Routledge, 2003.

BEACH, Christopher. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BEIGUI, Alex. *Dramaturgia Por Outras vias: A Apropriação Como Matriz Estética do Teatro Contemporâneo - Do Texto Literário à Encenação*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

BLOOM, Harold (Ed.). *Sylvia Plath - Bloom's Major Poets*. Broomal: Chelsea House Publishers, 2001.

_____. *Sylvia Plath: Bloom's Modern Critical Views*. New York: Chelsea House, 1989.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: AUSLANDER, Philip (Ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. IV). London: Routledge, 2003.

_____. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulino Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARLSON, Marvin. *Performance: Uma Introdução Crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARVALHO, Ana Cecília. *A Poética do Suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CARVER, M. Heather. *Methodology of The Heart: A Performative Writing Response*. *Liminarities: a Journal of Performance Studies*. Vol. 3, No 1, March 2007. Disponível em: <http://liminalities.net/3-1/heart.pdf>. Acesso em: 10/03/2011.

CÉSAR, Ana Cristina. *A Teus Pés*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CÉSAR, Ana Cristina. *Novas Seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Work In Progress na Cena Contemporânea: Criação, Encenação e Recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CONNOR, Steven (Ed.). *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma Introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Critica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 4*. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DE MAN, Paul. *Autobiography as De-Facement*. In: _____. *The Rethoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. New York: Schocken Books, 1985.

DICKINSON, Emily. *Alguns Poemas*. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DONOVAN, Josephine. *Feminist Theory: The Intellectual Traditions*. New York: Continuum Publishing, 2006.

DURKHEIM, Émile. *O Suicídio*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FEDERICO, Annette (Ed). *Gilbert and Gubar's The Madwoman in the Attic After Thirty Years*. Columbia: University of Missouri Press, 2009.

FÉRAL, Josette. *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*. In: AUSLANDER, Phillip (Ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. IV). London/New York: Routledge, 2003.

_____. (et al). *Theatricality*. *Substance*, 98/99, vl. 31, n. 2 e 3. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

FIORILLO, Marília Pacheco. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FORTE, Jeanie. Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. In: AUSLANDER, Phillip (Ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. IV). London/New York: Routledge, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FROST, Robert. *The Art of Poetry* N° 2. The Paris Review N° 24, Summer-fall, 1960. Interviewed by Richard Poirier. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/4678/the-art-of-poetry-no-2-robert-frost>. Acesso em: 08/04/2011.

FUNCK, Suzana Bornéo. "Falar a Raiva" e a (des) Construção do Feminino. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *A Mulher e a Literatura/Revista Organon*. Porto Alegre: UFRGS, 1989, Vol. 16, n. 16, p. 38-51.

GILL, Jo. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

_____. *Women's Poetry*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 2007.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: Do Futurismo aos Nossos Dias*. Tradução de Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROSSMAN, Allen. *A Poesia de Robert Lowell*. In: KOSTELANETZ, Richard (et al.). *Viagem à Literatura Norte-Americana Contemporânea*. Tradução de Jaime Bernardes. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985.

HARDING, James; ROSENTHAL, Cindy (Ed.). *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.

HARDWICK, Elizabeth. On Sylvia Plath. In: ALEXANDER, Paul (Org.). *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York: Harper and Row, 1985.

HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (org). *O Corpo em Performance: Imagem, Texto, Palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGHES, Frieda. Foreword. In: *Ariel, The Restored Edition*. New York, Harper Collins Publishers, 2004.

HUGHES, Ted. *Cartas de Aniversário*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *The Art of Poetry No 71*. The Paris Review N° 134, Spring, 1995. Interviewed by Druce Heinz. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/1669/the-art-of-poetry-no-71-ted-hughes>. Acesso em: 08/04/2011.

_____. *On Sylvia Plath*. Raritan, Vol. 14, No. 2, Fall, 1994, pp. 1-10. Disponível em: <http://www.sylvia-plath.de/plath/hughesonsylvia.html>. Acesso em 23/10/2009.

_____. Sylvia Plath and Her Journals. In: ALEXANDER, Paul (Ed.). *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York, Harper and Row, 1985.

JAUSS, Hans Robert (et al). *A Literatura e o Leitor*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KIERNAN, Robert F. *A Literatura Americana Pós-1945: Um Ensaio Crítico*. Tradução de Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1988.

KLINGER, Diana. *A Escrita de Si Como Performance*. Revista Brasileira de Literatura Comparada/Associação Brasileira de Literatura Comparada. V. 1, n. 12. Rio de Janeiro: Abralic, 2008. p. 11-30.

_____. *Escritas de Si, Escritas do Outro: O Retorno do Autor e a Virada Etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KOSTELANETZ, Richard (Org.). *Viagem à Literatura Norte-Americana Contemporânea*. Tradução de Jaime Bernardes. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985.

LAUTER, Paul. *A Companion to American Literature and Culture*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süsskind. São Paulo Cosac Naify, 2007.

LOMAN, Lilia. *Morrer É Uma Arte? Sylvia Plath e Os Suicídios do Autor*. Revista Brasileira de Literatura Comparada/Associação Brasileira de Literatura Comparada. V. 1, n. 12. Rio de Janeiro: Abralic, 2008. p. 121-132.

LOPES, Rodrigo Garcia. O Caso Ariel. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007.

_____. Sylvia Plath: Delírio Lapidado. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Mauricio Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____; MENDONÇA, Maurício Arruda. Notas aos Poemas e à Tradução. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Mauricio Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LOWELL, Robert. Foreword. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper & Row, 1966.

MADISON, D. Soyini; HAMERA, Judith. Performance Studies at the Intersections. In: _____ (Ed.). *The Sage Handbook of Performance Studies*. Disponível em: http://www.sagepub.com/upm-data/11841_Intro.pdf. Acesso em: 16/02/2011.

MALCOLM, Janet. *A Mulher Calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e Os Limites da Biografia*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MEDEIROS, Maria beatriz; MONTEIRO, Mariana F. (org.). *Espaço e Performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MENDONÇA, Maurício Arruda. Sylvia Plath: Técnica e Máscara de Tragédia. In: PLATH, Sylvia. *Poemas*. São Paulo, Iluminuras, 2005.

MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: A Morte Não é a Vida: Uma Biografia*. São Paulo: Siciliano, 1994.

MILLETT, Kate. *Política sexual*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: O Sangue de Uma Poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

MOSS, Howard. Dying: An Introduction. In: ALEXANDER, Paul (Ed.). *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York, Harper and Row, 1985.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: Arte e Decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PERLOFF, Marjorie. *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.

PERNIOLA, Mario. *A Estética do Século XX*. Tradução de Tereza Antunes Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

_____. *Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo*. Tradução de Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio novel, 2000.

PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *Ariel*. London: Faber and Faber, 1999.

_____. *Ariel*. New York: Harper & Row, 1966.

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

_____. *Ariel*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007.

_____. *Ariel: The Restored Edition*. New York: Harper Collins Publishers, 2004.

_____. *Johnny Panic and The Bible of Dreams*. London: Faber and Faber, 1979.

_____. *Os Diários de Sylvia Plath*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Pela Água*. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

_____. *Poemas*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Mauricio Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 2001.

_____. *The Collected Poems*. New York: Harper Perennial, 1981.

POIRIER, Richard. The Performing Self. In: AUSLANDER, Philip (Ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. IV). London/New York: Routledge, 2003.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

POWELL, Benjamin D; SHAFFER, Tracy. *On the Haunting of Performance Studies*. *Liminaries: A Journal of Performance Studies*. Vol. 5, no 1, April 2009. Disponível em: <http://liminalities.net/5-1/hauntology.pdf>. Acesso em 12/03/2011.

RATNER, Rochelle. Sylvia Plath: Além do Biográfico. In: KOSTELANETZ, Richard (et al.). *Viagem à Literatura Norte-Americana Contemporânea*. Tradução de Jaime Bernardes. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985.

RAVETTI, Graciela. *Entre a Vidência e a Mão Artesã: Ana Cristina Cesar e Alejandra Pizarnik*. Revista Aletria, Vol. 17. Belo Horizonte: UFMG, 2009. pp. 85-104.

_____. Narrativas Performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (org.) *Performance, Exílio, Fronteiras: Errâncias Territoriais e Textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas. Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

REES-JONES, Deryn. Consorting With Angels: Anne Sexton and The Art of Confession. In: *Women: A Cultural Review*. London: Routledge, Vol. 10, No. 3, 1999. pp. 283-296.

SADLIER, Darlene. *Teoria e Crítica Literária Feminista nos Estados Unidos*. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *A Mulher e a Literatura/Revista Organon* - Vol. 16, n. 16. Porto Alegre: UFRGS, 1989. p. 14-25.

SANDER, Lúcia V. O Caráter Confessional da Literatura de Mulheres. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *A Mulher e a Literatura/Revista Organon* - Vol. 16, n. 16. Porto Alegre: UFRGS, 1989. p. 38-51.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.

_____. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2006.

_____. *Performance Theory*. London: Routledge, 2005.

_____. *The Future of Ritual*. London: Routledge, 2004.

SEXTON, Anne. The Barfly Ought to Sing. ALEXANDER, Paul (Ed.). *Ariel Ascending: Writings About Sylvia Plath*. New York, Harper and Row, 1985.

_____. *The Complete Poems*. Boston: Mariner Books, 1999.

STEINBERG, Peter K. *Sylvia Plath: Great Writers*. Philadelphia: Chelsea Publishers, 2004.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: Ensaio Sobre a Crise da Palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STEVENSON, Anne. *Amarga Fama: Uma Biografia de Sylvia Plath*. Tradução de Lyá Luft. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

UROFF, M. D. *Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration*. Iowa Review, Vol. 8, N° 1, 1977. pp. 104-15. Disponível em: www.sylviaplath.de/plath/uroff.html. Acesso em: 10/07/2009.

VAN DYNE, Susan. Fueling The Phoenix Fire: The Manuscripts of Sylvia Plath's Lady Lazarus. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Sylvia Plath: Bloom's Modern Critical Views*. New York: Chelsea House, 1989.

_____. *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*. Chapel Hill/London: University of North Carolina, 1993.

VENDLER, Helen. *Last Looks, Last Books: Stevens, Plath, Lowell, Bishop, Merrill*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

WAGNER-MARTIN, Linda. *Sylvia Plath: A Literary Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A Literatura Medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Escritura e Nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ÁUDIO:

PLATH, Sylvia. *Plath Reads Plath/Interview With Peter Orr of The British Council*. Produced by Joe Berk and recorded under the auspices of The British Council & Woodberry Poetry Room, Harvard College Library, on October 30, 1962. Cambridge: Credo Records, 1975. (disco de vinil)

ANEXOS

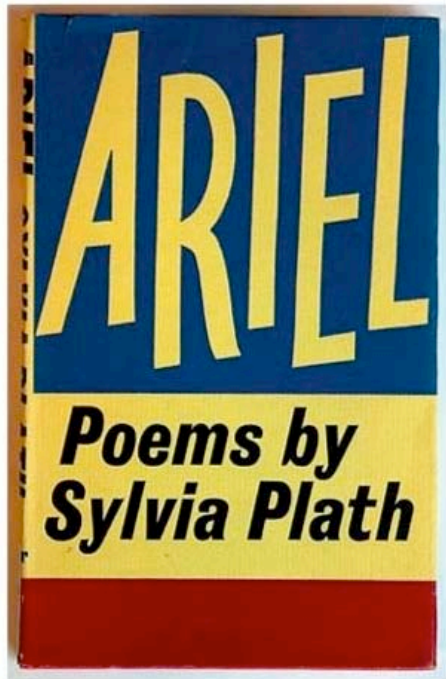


Imagem 01 – Capa da primeira edição inglesa de *Ariel*.
Londres: Faber and Faber, 1965.

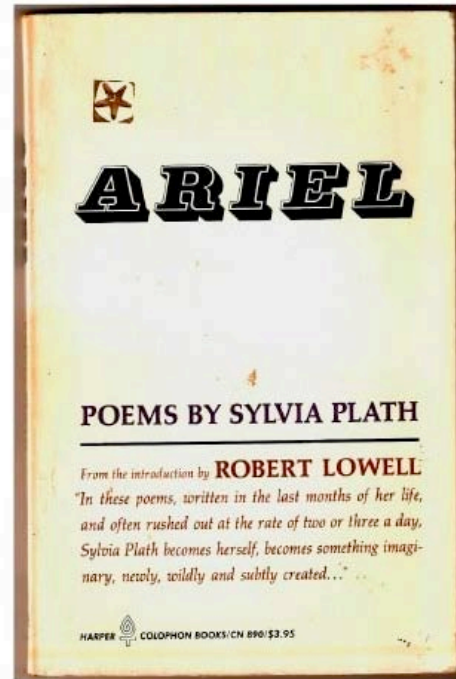


Imagem 02 – Capa da primeira edição americana de *Ariel*. New York: Harper & Row, 1966.

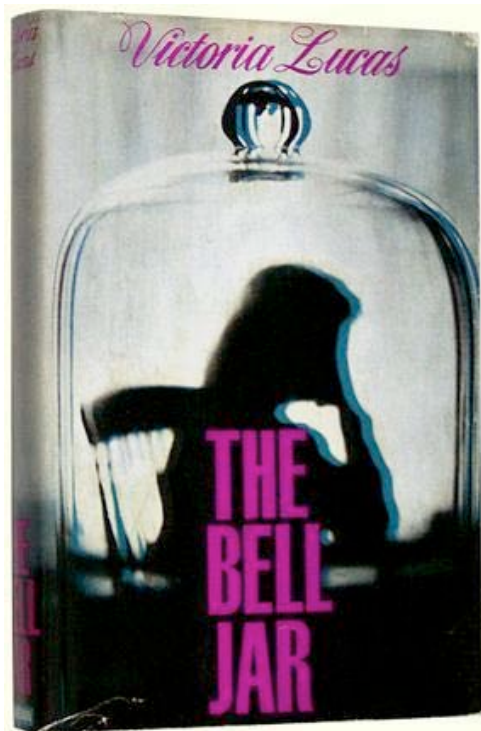


Imagem 03 – Capa da primeira edição inglesa de *The Bell Jar*, assinada como Victoria Lucas.
London: Heinemann, 1963.

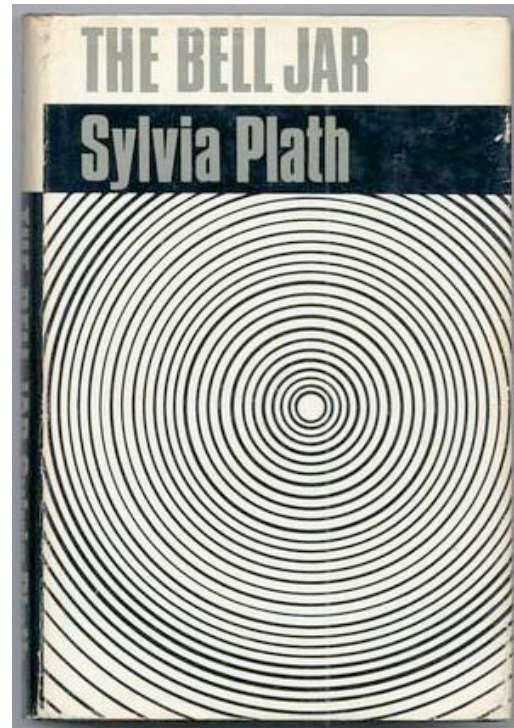


Imagem 04 – Capa da segunda edição inglesa de *The Bell Jar*, assinada como Sylvia Plath.
London: Faber and Faber, 1966.



Imagem 05 – Primeira página de *Dimanche, Le Journal d'un Seul Jour*, de Yves Klein. Paris, 27 de novembro de 1960.



Imagem 06 – *Le Saut Dans Le Vide* (1960), Yves Klein.



Imagem 07 – *As Antropometrias do Período Azul*, Yves Klein (1960).



Imagem 08 – *Unicorn*, Rebecca Horn (1970).



Imagem 09 – *Broken Column*, Frida Kahlo (1944).



Imagem 10 – *Pencil Mask*, Rebecca Horn (1972).



Imagem 11 – *Finger Gloves*, Rebecca Horn (1972).



Imagem 12 – *Mona Lisa Operation*, Orlan.



Imagem 13 – *Self-hybridizations*, Orlan.



Imagem 14 – Gina Pane



Imagem 15 – *O condicionamento*, Gina Pane (1972).



Imagem 16 – *Rhythm 0*, Marina Abramovic (1970).



Imagem 17 – *Cremaster 5*, Matthew Barney (1997). Photo by Michael James O'Brien.



Imagem 18 – *Cremaster 3*, Matthew Barney (2002). Photo by Michael James O'Brien.



Imagem 19 – Cindy Sherman, *Performed Photography*.



Imagem 20 – Cindy Sherman, *performed photography*.



Imagem 21 – *Self-portrait*, David Hockney (1954)



Imagem 22 – My Mother, David Hockney (1982).



Imagem 23 – O Enforcado
(12 arcano do tarô).



Imagem 24 – Cartaz de *I Wish I Had a Sylvia Plath* (2010), de Edward Anthony.



Imagem 25 - Amy Davidson como Esther Greenwood em *I Wish I Had a Sylvia Plath* (2010), de Edward Anthony .



Imagem 26 – Cena de *Three Women*, único texto dramático escrito por Sylvia Plath, encenado pela primeira vez em 2010.

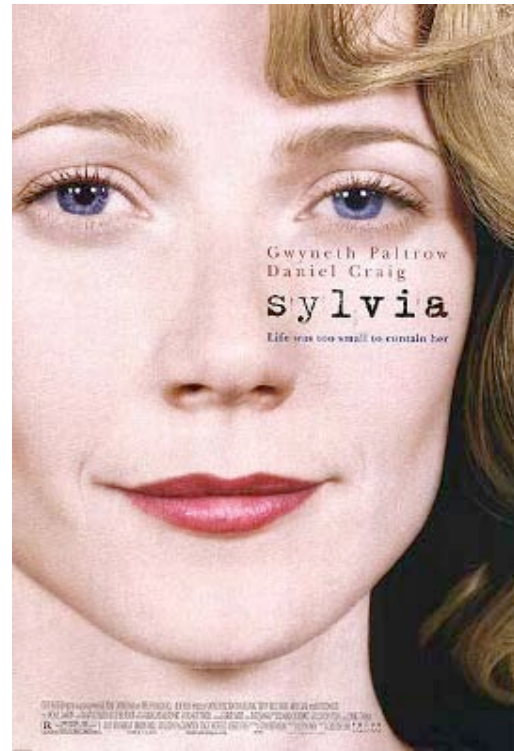


Imagem 27 – Cartaz norte-americano de *Sylvia* (2003), de Christine Jeffs.



Imagem 28 – *Dreaming of Freedom*, de Linda Linda Kosciwics-Fleming.



Imagem 29 – *Lady Lazarus*, De Linda Kosciwics-Fleming.



**Imagem 30 – *Five Sympathies* (collage),
De Izzy Oneiri.**

POEMAS

Tradução de Mariano Tavares

GENTILEZA (KINDNESS)

A gentileza desliza pela casa.
Dona Gentileza, tão bela!
As pedras vermelhas e azuis de seus anéis turvam
As janelas, os espelhos
Se enchem de sorrisos.

O que pode ser mais real que o grito de uma criança?
O de um coelho pode ser mais selvagem
Mas não tem alma.
Açúcar cura tudo, diz a Gentileza.
Açúcar é um fluido necessário,

Seus cristais são um bálsamo.
Ah, Gentileza, gentileza
Juntando os pedaços, delicadamente!
Minhas sedas japonesas, borboletas aflitas,
Podem ser apanhadas a qualquer momento, anestesiadas.

E eis você, com uma xícara de chá
Envolta em fumaça.
O jato de sangue é poesia,
Não há como pará-lo.
Você me oferta duas crianças, duas rosas.

ARIEL

Êxtase na escuridão.
E um azul sem substância
Escorre do penhasco e se dispersa.

Leoa de Deus,
Nos tornamos um só,
Eixo de calcanhares e joelhos! – O sulco

Retalha e passa, irmã
Do arco castanho
No pescoço que não consigo abraçar,

Olho-negro
Bagas jorram iscas
Escuras –

Gotas de sangue negro e doce,
Sombras.
Algo mais

Me arrasta pelo ar –
Coxas, pêlos;
Flocos dos meus calcanhares.

Godiva
Branca, me descasco –
Mãos mortas, intolerâncias mortas.

E agora
Espumo até o trigo, reflexo de mares.
O grito da criança

Escorre pelo muro.
E eu
Sou a flecha,

O orvalho que se lança,
Suicida, e avança
Contra o olho

Vermelho, a fornalha da manhã.

CORTE (CUT)

Que calafrio –
Meu polegar ao invés da cebola.
A ponta quase arrancada
Exceto por um pedaço

De pele,
Qual aba de chapéu,
Branca e morta.
E essa pelúcia carmim.

Pequeno peregrino,
O índio arrancou seu escalpo.
Seu tapete de papo de peru
Se estende

Vindo do coração.
Nele eu piso,
Segurando minha garrafa
De espumante rosé.

Isto é celebração.
Pela fissura
Milhões de soldados fogem,
Jaquetas vermelhas, um a um.

De que lado estão?
Oh, meu
Homúnculo, estou doente.
Tomei uma pílula para matar

A fina
Sensação de papel.
Sabotadora,
Kamikaze –

A mancha
Em sua gaze Ku Klux Klan
Babushka
Escurece e mancha e quando

A polpa
Arredondada do seu coração
Enfrenta seu breve
Moinho de silêncio

Você salta –
Veterano trepanado,
Garota imunda,
Polegar cotó.

O ENFORCADO (THE HANGING MAN)

Pela raiz dos meus cabelos algum deus me apanhou.
Em seus volts azuis, ardi como um profeta no deserto.

As noites se esconderam como os cílios do lagarto:
Um mundo de dias brancos e desnudos em órbita sem sombra.

Um tédio voraz me prendeu a esta árvore.
Ele faria o que eu fiz, se fosse eu.